

مداخل إلى علم الجمال الأدبي



نألف

عبد المنعم تليقمة
كاتب القواعد الجاهلية

١٩٧٨



أهدأت ٢٠٠١

المرحوم أحمد زكي علي

القاهرة

مداخل إلى عالم الجمال الأدبي

تأليف

عبد الوهيد تليقمة
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨

دار الثقافة
للطباعة والنشر
بالقاهرة

مقرم

شهد القرن الماضي تحول الأنظار الفلسفية التأملية حول ظواهر المجتمع والإنسان والتاريخ إلى علوم تسمى إلى تمييز موادها وحسب متاعبها . ووصل بعض هذه العلوم - حول منتصف هذا القرن العشرين - إلى درجة عالية من التقدم للتجهز وإلى نتائج يستند بها تاريخ العلم . ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أحل - في تفسير كثير من الظواهر ودرسها - النتائج التي يتوصل إليها العلماء ، محل التأملات التي كان يصوغها المفكرون والفلاسفة . وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم يكن ، فهذا حديث آخر ، وإنما الكلام عن أن (فلسفة كل علم) أصبحت تنهض على (نتائج) يتوصل إليها العلماء بعد تمييز مادة هذا العلم وتمييز منهج ملامته ليدرس هذه المادة . والظاهرة الفنية هي (المادة) التي يدور حولها للمعترك العلمي اليوم ، تمييزها والوصول إلى منهج ملامته لطبيعتها . ولقد نشأ علوم في المستقبل ليدرس ظواهر أخرى ، ولكن علم الفن - اليوم - هو آخر العلوم

وقد حاولت بحث سابق^(١) أن أضع بين يدي القارئ - العرف صورة الانتقال من (فلسفة الفن) إلى (علم الفن) ، وأردت في ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفن تقوياً جدياً . وأضع اليوم بين يدي هذا القارئ - صورة أخرى ، من صورة الانتقال من التفرع العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن . وتنهض هذه الأصول الفلسفية على نتائج تتوصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤسسون هذا العلم . ولا ريب في أن تعريف هذه الأصول إنما يفتح المجال الحقيقي لظهور المنهج في الأبحاث العربية النقدية والجمالية ، كما أنه يفتح المجال واسعاً للتحقيقات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي الشعري والأدبي عامة .

(١) مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٧٣

لقد أصبحت هذه الأصول الفلسفية من الصلات بين التعرف الجمال من ناحية والمثل الأعلى الجمال لدى الجماعة من ناحية ثانية ، وبين التشكيل الجمال من ناحية وثالثة الجماعة الخالية والتشكيكية من ناحية ثالثة ، وبين العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخ الفني وحفاظه من ناحية ثانية ، وبين موازنة الواقع رمزياً - في العمل الفني - من ناحية وحفاظ الواقع الطاهر ذاتها من ناحية ثالثة . وهذه الصلات هي الأساس التي تعين التأخذ النظري فتجعل (نظره) علمياً ، وهي التي تعين التأخذ التطبيقي فتجعل عمله موضوعياً .

ولقد أتى حين من الدهر - لمز النهضة العربية الحديثة - كان الفكر العربي يعتمد فيه (التمسك) سبيلاً إلى صحة رواية أو غير ، وسبيلاً إلى تحقيق التصور وبيان متعلها من أصلها ... الخ . وكان هذا سبيلاً فورياً فنيوحي في برا كبره ، إذ أنه نتج غفل يكسر حدة الولا . فتبع الغفل والمسلطات التقليدية في درس التفكير والتعبير . أما اليوم فإن الفكر العربي يحاول الانتقال إلى (العلم) في درس الفترات العربية الشعرى والادبي القديم منه والحديث . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الجهة الطبية - قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة - التي صدرت عنها الحركة العقلية، هي ذاتها التي تصدر عنها الحركة العلمية . وهذه الصفحات التي أحدها بين يدي القارىء العربي ، هي بعض مما بدأت تنميه جهود الباحثين في هذه الجهة الطبية ، في اتجاه الميراث العلمي لفترات العرب الأدبي .

عبد القوم تليعه

الفصل الأول

التعرف الجمالي

[كيفية التعامل الجمال مع الواقع مدخل إلى طيعة الصلاة الجمالية به]

إن الماعية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة تنشئ . - في بعض الصياغات
 الفكرية - وهما يقتصر (الواقع) على (المجتمع) ، بينما الصحيح أن الواقع ينظم
 الطبيعي والاجتماعي في آن . كذلك فإن الماعية الجمالية للفن تنشئ . - في بعض
 الصيغيات الفكرية - وهما يقتصر (الجمال) على (الفن) ، بينما الصحيح أن الجمال
 يوجد في الفن وفي غيره من الظواهر والأجسام والأشياء .

إن الواقع أهم من المجتمع ، وإن الجمال أهم من الفن . وليس شك في أن
 تحديد هذه المفاهيم الأربعة يحدد - في ذات الوقت - علاقة بعضها ببعض .

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع والطبيعة صلة الجمالية به ، مدخل
 ضروري إلى المفهوم الصحيح للمجتمع وإلى طبيعة صلة الفن به .

(١)

يضم الواقع ما هو مادي موضوعي وما هو إنساني ، أي أنه يضم علاقة البشر
 بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض .

وهو - الواقع - ليس ثابتاً وإنما هو في تطور دائم ، والذي يحكم تطوره هو
 مدى ما وصل إليه البشر في سلمهم العملية بعالمهم الطبيعي ، ومدى ما وصلت إليه
 علاقاتهم في نظامهم الاجتماعي . ولأن عمل البشر ضد الطبيعة - لسيطرة عليها
 وإخضاعها لأهدافهم - عمل اجتماعي ، فإن أية صلة - عملية ، روحية ، جمالية ،
 فكرية ، علمية ... الخ - بينهم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية ، أي أن
 كل صلة بالواقع - الذي ينظم الطبيعي والاجتماعي في آن - صلة اجتماعية^(١) . إن
 الجمال موجود موضوعي في الواقع ، في الطبيعة والمجتمع ، لكن صلة البشر الجمالية

بواقعهم صلة اجتماعية ، لأنها مرسومة على مستوى تطورهم العقل والاجتماعي وعلى
 مثلهم الجمال الأعلى . إن الخصائص الجمالية في الطبيعة تبدى وجوداً حقيقياً ، أي وجوداً
 مستقلاً عن إدراك البشر لها ووعيهم بها . إن هذه الخصائص ليست حضانة بشرية
 كما أنها ليست رغبات بشرية ، إنما هي البشر منها بقدر تطورهم التكويني والعقلي
 والفكري والروحي والجمالي .

كذلك فإن الجمال في المجتمع موضوعي ، غير أنه ليس مصنوعاً بجهود البشر ،
 وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم ، يتبدى في حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية
 والأخلاقية ، وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكري وعلاقاتهم الاجتماعية . والعلاقة
 بين الجمال في الطبيعة (١) والجمال في المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما ،
 وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائماً قبل بروز الإنسان العاقل ونضج
 حساسيته الجمالية ، لكن هذا البروز كان — في آن واحد — انتقالاً هاماً في تطور
 الجمال في الطبيعة ورعاية لتشاء الجمال في المجتمع . بدأ البشر يتعرفون على الجمال
 في الطبيعة ، وبدأوا — في ذات الوقت — يخلقون — مادياً وروحياً — جمالاً
 على نهج فوائدها وعلى حسب تطورهم الفكري والاجتماعي . هنا أصبح التعرف
 الجمال يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية ، كذلك فإنه — التعرف الجمال —
 لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعي البشر وحواسهم
 المدركة والذاتية . لقد أصبح (الواقع) ثرياً بعناصره الجمالية ، وأصبح يبدى
 من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

(٢)

توجد العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجوداً موضوعياً في ظواهر
 الطبيعة وأشياءها وأحيائها وفي ظواهر المجتمع وعلاقاته وأنماط سلوكه
 وعقله العليا .

إن هذا الوجود لا يتوقف على الوعى به ، إذ هو وجود مستقل عن إدراك
البشر وإدراكهم ومعرفتهم . ولقد كانت نتائج التبل جلية - جلية ٤ - قبل أن
يكشفها بشر ، ولقد كانت صور التغير الاجتماعي قبيحة قبل أن يكشف للتبج
الطبي قوايتها . إن الظواهر والأشياء والأحياء والعلاقات - في الطبيعة والمجتمع -
تتضمن عناصر وخصائص وصفات جمالية بغض النظر عن إدراك البشر لها ،
وبغض النظر عن تقوم الذات المدركة إن وقعت تلك العناصر والخصائص
والصفات في حيز الوعى والإدراك . وهنا لابد من دفع الخطأ - وسنحاول دفعه
في وحدة تالية من هذا البحث تناول فيها : التعرف والإدراك والتقوم - بين وجود
العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا ، وبين التقوم الإنساني (٣)
لها . فليس جلال التبل - جهالة ٤ - متوقفا على تقوم من يسبح فيه أو من
يرى أرحه من روافده أو من يشرب من عذب مائه ، وليس فتح الحرب يتوقف
على تقوم من يخوضها منتصرا أو مهزوما معتديا أو معتدى عليه .

إن البشر - في كل طور تاريخي اجتماعي - يقع وعيهم على عناصر وخصائص
وصفات جمالية في الواقع الطبيعي والاجتماعي . ويرتبط هذا الوعى الجمال بالتقوم
الجمال الذي يتغير من طور إلى طور .

ويؤكد الوعى والتقوم الجماليان - على الرغم من التطور والنسبية والتأني
فيهما - موضوعية (الجمال) في الواقع . ذلك لأن الوعى - مصحوبا بالتقوم
في عملية معرفية واحدة - إنما لا يكون بنوع (موضوع جمال) كما أن هذا الوعى
مرهون - في صحة معتزاه المعرفي - بما تضمنته من حقيقة ذلك الموضوع الجمال .
إن الوعى لا ينضج بمجرد التفكير والصور ، وإنما ينضج باكتشاف خصائص
(موضوع) المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل ، الساس ، الجليل ،
الحسن ، الخسيس ، القبيح ... الخ) ، إنما تشير إلى خصائص وصفات
موضوعية .

إن للمسمى الأول لبشر هو أن يعرفوا وانهم — الطبيعة الاجتماعية —
 (عالمهم) ، وإن غاية هذا المسمى هو أن يغير البشر هذا الواقع . إننا نفسر العالم
 لتغيره . وتتوقف معرفة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع
 وتتوقف معرفتهم لهذا الواقع على المدى الذي وصلت إليه علاقتهم بالطبيعة —
 سيطرة وإخضاعاً وتوجيهاً — والمدى الذي وصلوا إليه في تنظيم حياتهم
 الاجتماعية : إن التغيير مؤسس على المعرفة ، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة.

وبهذا هنا المعرفة الجمالية . وفي هذا السبيل فإن عملية التعرف الجمالي عملية أساسية
 في الحياة البشرية هي إحدى العمليات المعرفية الأساسية . وموضوع هذه العملية
 — كما سبق — قائم في الطبيعة التي أخضعها البشر ، وفي الطبيعة التي لم يخضعوها
 كما أنه قائم في حياة البشر وعلاقتهم الاجتماعية وفي حياة الأفراد النفسية والروحية .
 ومما يمكن التعرف الجمالي حصولاً أو وصولاً — الحصول مرحلة التعرف الجمالي
 الأولية ، والوصول مرحلة الوعي الجمالي بالحقيقة الجمالية ، وهي حقيقة (نوعية)
 و (نسبية) — فإنه مشروط بمستوى تطور الجماعة عملياً واجتماعياً وبشكلها الجمالي
 الأعلى . وهنا — في طبيعة التعرف والتكوين الجماليتين — تنهض مشكلات علمية
 وفكرية عامة :

تنهض للمشكلة الأولى من هذا الأساس : إن العناصر والخصائص والصفات
 الجمالية ليست ثمرة الوعي — التعرف . الإدراك — وإنما هي وجود موضوعي
 يصل الوعي في كل طور تاريخي اجتماعي إلى امتلاك بعضها . يهد — مادة — لتناول
 هذه المشكلة بأصول حول كيف يرى البشر واقعهم ، وسحول طبيعة ذات متحركة
 وموضوع متحرك ، بين المتحرك والمتحرك ، بين المعرفة والوجود (١٤) . ولكن من
 زاوية المعرفة الجمالية يتحدد المشكل بالصورة التالية : ما علاقة التعرف الجمالي

وهو سبيل المعرفة الجمالية بالتعرف والإدراك الماديين وهما سبيل المعرفة البشرية خاصة ؟

وتنهض التسئلة الثانية من هذا الأساس : إن التعرف عامة هو أصل المعرفة عامة ، وسيلة الإدراك التي يتجه تفكير . هنا يكون الحصول على الوعى بالشيء . أى يكون (الحكم) حكماً من أحكام الوجود ، حكماً بوجود المترك . هنا عن التعرف — الإدراك — عامة . أما عن التعرف الجمال فهو أصل المعرفة الجمالية وسيلة الإحساس الذى يتجه تفكير (تفكير) هنا يكون الحصول على الوعى بالجمال فى الشيء . أى يكون (الحكم) حكماً من أحكام القيمة ، حكماً بقيمة المترك جمالياً . إذا كان ذلك كذلك فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان كل تعرف — جمالياً وغير جمالى — يقوم على كل الحواس — خاصة تأزر منها الحبرات السابقة لبنية الحواس ، وقد تشاركها فى لحظة التعرف خاصة أو أكثر — فليس ثمة التعرف الجمال خاصة محددة يتم بها ، أى ليس لهذا التعرف الخاص أداة معرفية خاصة . وعلى هذا فما الذى يميز هذا التعرف الجمال عن أى تعرف ؟ وإذا كان أساس التعرف الجمال هو التفوق الجمال ، وكان التفوق عامة — جمالياً وغير جمالى — إنما يرمد إلى مصدر واحد هو الإحساس ، فما الذى يميز هذا التفوق الجمال عن أى تفوق ؟ أى أن المشكل بعبارة أخرى هو : ما خصيصية التعرف الجمال بين كل تعرف ؟ وما خصيصية التفوق الجمال بين كل تفوق ؟ .

وتنهض التسئلة الثالثة من هذا الأساس بكل تعرف قائم على الإدراك . وكل تعرف تفويى قائم على الإدراك (يتجه تفكير) والإحساس (يتجه تفكير : تفوق) وكل تعرف جمالى قائم على الإدراك والإحساس والتفوق الجمال . إذا كان ذلك كذلك ، فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان البشر يدركون الأشياء والطواهر والأحياء إدراكات ليست متطابقة ، ويمسونها إحساسات متباينة ، قائم

يهتدون — طبعاً — إلى نظريات جهالية مختلفة . ثم — إزاء هذه النظريات الجاهلية المختلفة — ثلاثة أمور : ما قدرنا الثانية (التباين في التكوين بين فرد وفرد ، وبين جماعة وجماعة) هنا ؟ . وما قدر للوضعية (صلة التكوين بصفات المقوم : الموجود الموضوعي المدرك المحسوس به) ؟ وما قدر التاريخية (التباين في التكوين بين مرحلة تاريخية اجتماعية وأخرى) ؟ . بل ما صلة هذه الأمور الثلاثة — الثانية للوضعية ، التاريخية — بعضها ببعض في التكوين الجمالي ؟ بجارة موجزة : مامعيار هذا التكوين الجمالي ؟ .

هناك منحنى أول في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس حركة العقل في عملية معرفة وإدراك لصفات الموضوعية لطاهرة أو لشيء . أو لكائن .

وهناك منحنى ثان في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس ثمرة تلك الحركة العقلية ، وهي ثمرة تبين في الحصول والوصول للذين أثرنا إليهما ، أي في تحقق صورة المدرك في ذهن المدرك . وقد كان كل من المنحنيين خاضعاً لقامل الفلسفي الذي قبل التقدم العلمي والتكبيكي الأخير الذي تأسس عليه أن اصطنع الباحثون في المنحنيين أدوات العلم ومناهج العلماء . ومن جهة البحث الجمالي فإن العمل في المنحنيين جميعاً قد أصبح من مهمة علماء النفس الذين يدرسون إحصائياً وتجريبياً عمليات الإدراك والإحساس الجماليين وعمليات الإبداع الفني عند الفنانين . أما علماء الجمال ونقاد الفن فإن مجال بحثهم ليس هو ثمرة التحقق في الذهن وإنما هو ثمرة التحقق بالشكل ، أي أن مجال بحثهم هو العمل الفني نفسه لا العمليات التي جرت قبل تشكيله .

وقد أعاد علماء الجمال ونقاد الفن — شأنهم شأن أصحاب كل نشاط معرفي ومعنى يتجه إلى أن يكون علماً — يصطنعون أدوات العلم ومناهج العلماء .

ومما يمكن من أمر تمايز التخصصات واستقلال العلوم ، فإن ثمة أصولاً فكرية هي سند للأدوات العلمية ، هذه الأصول هي التي صاغها الفكر الفلسفي

أساساً علمياً نظرياً للمعرفة . وهنا — في هذا الأساس العلمي النظري للمعرفة — ثلاث مسائل :

المسألة الأولى :

هي أن ونسج العالم على حواسنا — وهو مصدر معرفتنا — ينتج لنا أفكاراً وصوراً . وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذاتنا ، لأن الموجود خارج ذاتنا موضوعياً هو مفردات العالم بالواقع — وظواهره وأشياءه وأحيائه ، إنما تلك الأفكار والصور هي (صورة) هذا الواقع . إن ما حصله وعيناه وما وصل إليه من معرفة بالواقع ، هو صورة هذا الواقع ، وهي صورة لا تتطابق بالموجودات الموضوعية ، لكنها — هذه الصورة — ليست بعيدة عن الموضوعية . كيف ؟

هنا تجيء المسألة الثانية :

وهي أن مسخلة المعرفة لا تنهض (بمجرد) الأفكار والصور ، وإنما تنهض معها بقدر احتوائها على عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك ، موضوع هذه المعرفة . معنى هذا أن المدرك موجود موضوعي خارج ذاتنا مستقل عن وعينا به ، لكن وعينا به — بالإدراك — ينبع من تفسير والإحساس وما ينبع من تقدير : تقوم — وإن لم يطابقه ، فإنه ليس جيداً عن (موضوعيته) ، فلك أن النوع هو امتلاك عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك . معنى هذا — من زاوية ثانية — أن المدرك موضوعي ، وأن وعينا به تتحقق موضوعيته بقدر احتوائه على عناصر جوهرية من حقيقة المدرك هناك عوامل تحد هذا القدر واتسده . ما هي ؟

هنا تجيء المسألة الثالثة :

وهي أن هذه العوامل يمكن درسا ومعرفة علمياً لأنها هي بناتها النصوص العلمي لمستوى تطور الجماعة في تعاملها مع ظاهرها الطبيعي ومستوى تطورها في تنظيم حياتها الاجتماعية . معنى هذا أن معرفة الجماعة وطا . حافظ لحياتها التاريخية . ومعنى هذا — من زاوية ثانية — أن التعرف — الإدراك — تاريخياً اجتماعياً محدوداً بخبرة الجماعة ،

وأن التفريق — مما يمكن من أمر مقوماته الذاتية والاضمالية والفردية — تاريخياً
اجتماعياً مراكباً — ومطابقاً في الكثرة من جزئياته — لتاريخ التعرف ، وأنه
— التفريق — محدود بفترة^(١) الجماعية .

هنا نكون قد اقتربنا من الارتباط بين التعرف والتفريق ، ومبدأ الاقتراب
من التعرف والتفريق الجماليين . ولا بد — إننا — من وقتئذ ، واحدة التعرف
ولابدة التفريق .

(٤)

ينبغي التعرف إلى معرفة بالواقع ، لكنه لا يفضى إلى قيام (صلة) عامة
نوعية بهذا الواقع . وميزتنا — في الفقرة السابقة — بين سبيل علماء النفس وفلاسفة
التحقيق الذهني وسبيل علماء الجمال والفناء النظريين في درس التحقق التشكيلي . وهنا
نميز بين سبيل أولئك في درس الحركة الذهنية لحظة التحصيل والوصول
المعرفين ، وسبيل هؤلاء في درس تاج هذه الحركة . أي أننا هنا نميز بين عملية
التعرف وتاج هذه العملية .

وبإذن ، في يد . فإننا نقف في التعرف أولاً عند بيان حده قبل تعيين
حدوده : هو توجه وتبني ونقطة حواس ودروس من الإدراك بأن
للدرك قائم خارجه مميز ومستقل عنه . وهو ثمرة التأثر بين القوى المدركة
والحواس المتلقية ، وبين التلقائي والإرادي ، وبين الانفعال والعقل ، وبين الخبرات
الرائعة والخبرات الماضية . وهو ثمرة التأثر بين صفات المدرك وخصائصه وعناصره
من ناحية ، وصفات غيره وخصائصه وعناصره من ناحية ثانية ، ثمرة التأثر بين
جزئيات الآنية والآناساق والصيغ . أي هو سبيل البشر إلى محليتي التجريد والتعميم ،
خلق الصور والمفاهيم ، المعرفة . ونلتزم كل ذلك في (حدوده) :

— الآزر هو الأساس الأول للتعرف . ومن هذا الآزر — كما سبق القول —

ما يقوم بين الحواس الثلثة للخيبة الراحنة والقوى المدركة التي تستحضر ما استقر في الحافظة والذاكرة من نتائج التثبيت والذكر والتحديد . إن هذه القوى المدركة تكمل الخيبة الراحنة — التي تلقاها الحواس — بالإحياء والاسترجاع للصورات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية ، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتسبيق والضبط ، كما تنهض بالذكر وهو تلقائي ، وبالنذكر وهو إرادي . أما الحواس للثقة فإن العلاقة بينها (تكاملية) : فليس إحصاء شيء معناه أن تستعمل الحواس الأخرى ، كما أن هذه الحواس تبين الحاسة للثقة بمدرك ما يخبراتها مع هذا المدرك ، فقد يصير المرء شيئاً وتستند حواسه في ذات الوقت بصراحتها على الشيء أو لمسه أو مذاقه . ومعها يمكن من أمر كل هذه القوى الثلثية والمستدعة فإنها تستجيب —

كما سبى في الفصل الثاني من هذا البحث — لاحتاجات عملية ، كما أنها محكومة في تطورها وطاقتها بمسوى التطور التاريخي الاجتماعي : مع هذا التطور الذي لحق بالحاسة الروحية المثذونة والشعور الجملي لدى الإنسان ، كانت حواسه الخارجية — البصر والسمع والشم والذوق واللمس — قد تهذب خلال النشاط العملي . فقد صقل العمل حواس الإنسان ، وانتقل بها — عبر ملايين السنين — من خلق الحاجة العملية المقتضية إلى تراء الحالات الشعورية والإحساسات الانسانية . فإذا كان النشاط العملي يثثر مصدراً ثقافتهم وخبرتهم ، فإنه في ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها الغريزية البدائية إلى صورتها الإنسانية الراقية : فلقد أصبحت حواس الإنسان الأول حواساً (إنسانية) عندما اكتسبت ، باختيارها ووسائل للإنسان في صفة العملية بعالمه الطبيعي والاجتماعي ، رفاقة ومقدرة بتقديم تلك الصلة وتطورها . فالعين قد اكتسبت وظيفة الإنسانية لما استرجعت عملها

التعنى المباشر من نظر ورؤية وإحساس ، وتجاوزته إلى الملاحظة المتعمدة والمراقبة
للتدقق والرنو التأمل، أي صارت العين هنا إنسانيتنا أصبحت وطبقتهما مع الجانب
التعنى العملى — مصدر إمتاع وإشباع شعورى . وصارت الأذن أداة إنسانية لما
صقلت لغزتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تعيين أنواعها ودلالاتها . كذلك
تهذبت حواس الشم والذوق واللمس ، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات
الخارجية إلى المخ فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن طاقته ^(١) .

— وكما يتم التأثر في التعرف بين الحواس الثقيلة والقوى المدركة للمستعدة
كذلك، فإن التأثر يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصائصه التي تقع — أثناء
التعرف — في متناول التقى والاستبطاء . أى أن المعروف يتبدى (كلا) بما
أبدى من صفاته وعناصره وخصائصه ، كما يتبدى العارف (كلا) بما أحل من حواس
الثقيلة وفناء المدركة المستعدة . إن التعرف لا يصطحب أداة معرفية مخصوصة
ليُعرف على عنصر مخصوص من عناصر المدرك . كذلك فإن المدرك لا يتبدى عنصراً
واحداً منعزلاً عن صلاته وتفاعلاته بغيره من العناصر ، كما أن المدرك بكل
عناصره — التي وقعت في متناول الحواس الثقيلة والقوى المستعدة — إنما
يتبدى متصلاً وتفاعلاً بغيره من المركات . وهذا يفسر قدرة البشر على إدراك
الإنسان والصيغ والأبوية ، مستعينين بوجود التقارب والتشابه ، وبوجود المخالفة
والمفارقة . . الخ .

— والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المركات من صفاتها غير الأساسية .
وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والتوجهية . والتجريد والتعميم
هما الأصل في المعرفة البشرية : . . . ووصول الذهن البشرى إلى تكوين المفاهيم
المجردة وإنشاء الرموز هو أولي تقارئين القصيرة إلى تقدم هذا الذهن وإلى توطأت

التجريد والتعميم فيه : فالـ تجريد هو القدرة على تحليل الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفة أنها أو هو انتزاع الكل من الجزئ بتخليص المعنى من المادة ، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادى وبشروط الزمان والمكان والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة — أو المعاني المجردة — على كل الجزئيات والأشياء التي تدرك في تلك الصفة ، مع اتساع هذه الصفة لما يستبعد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة (٩٢) ، إن التعرف — على هذا — حالة (عقلية) ، فهو يختلف عن العاطفة التي هي حالة (وجدانية) ، وعن الإحساس الذي هو حالة (انفعالية) . إن التعرف أصل المعرفة . والتعرف بذاته لا ينتهي إلى الصلات الخاصة بين البشر وواقعهم — الصلة الروحية ، العقلية ، النفسية ، الجمالية — الخ — لكنه ، لأنه سبيل كل معرفة ، سند أول لكل صلة خاصة نوعية . إن التعرف ينتهي بمعرفة لأصلة .

(٥)

لا يقيم التعرف بذاته — وإن يكن أصل المعرفة — صلة خاصة نوعية بين التعرف وواقع . ما الذى يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية — النفسية ، الروحية الجمالية ، .. الخ — بين البشر وواقعهم ، واقعهم الطبيعى والاجتماعى ٩٣ . أساس كل هذه الصلات التفريق (التقدير) وهو مرتبط — يتبع بالإحساس ، لا التفسير الذى يرتبط — يتبع — التعرف . ولقد سبق القول إن الذى يجعل نعرفاً ما (جالياً) إنما هو التفريق الجمال ، فكأننا قلنا هناك — ونقول هنا — إن التعرف الجمالى هو هو الإحساس الجمال .

في عملية التعرف يكون التوجه — الإرادى — إلى الحصول على صفات للدرك الموضوعية وعناصره ، وتتكون هذه الصفات والعناصر بارزة في انعكاس بعضها

بالبعض الآخر ، وفي تفاعل بعضها مع البعض الآخر . أما في عملية الإحساس فإن الفعل - غير الإرادى - إنما يكون لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية وقواء الاستيعابية ، وتكون هذه الصفات والعناصر (محسوسة) بقدر اتصالها بتلك الحواس والقوى وبقدر تقاطعها معها .

وفي عملية التعرف يكون التوجه الإرادى إلى الموصول على معرفة بجميع الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والقوى المدركة . وهنا يخلص التعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها (الانفعالية) مع حواسه ، لأن الشأن إنما هو الوصول إلى (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصائص ، أي الوصول إلى (نوعية) المدرك وتمايزه عن غيره من المبركات .

النتيجة هنا هي التعميم . أما في عملية الإحساس فإن التفاعل غير الإرادى إنما يصل إلى صفة فردة أو عنصر فرد من صفات المحسوس وعناصره . إن الاتصال هنا - بين (المتلقى) والمحسوس - يتم في (ظروف) محددة خاصة . إنه لا يكون بين جميع (صفات) المحسوس وجميع (حالات) صاحب الحواس ، وإنما يكون بين صفة فردة من صفات المحسوس وحالة خاصة - جسمية ونفسية و (حسية) - للمتلقى . النتيجة هنا هي التخصيص .

هنا يمكن القول إنه يسيل مياقة نتيجة التعرف (التعميم) ، وتصب صياغة نتيجة الإحساس (التخصيص)⁴³ ، بل إنه يمكن ثلث أن يتصل اتصالاً (متبراً) بحسوس ويصب عليه في ذات الوقت أن يتعرف على هذا المحسوس .

ينتهي كل إحساس بتقويم يحدده . ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى بتقويم جمالي :

هذا البناء على الطراز القرعوني .

وهو بناء مريح : تقوم فلمس .

وهو بناء رائع : تقوم جمال .

ليس هذا التقوم ثمرة الصفة موضوعية من صفات المحسوس به ، ولكنه يشير — إن كان الإحساس سويا — إلى صفة موضوعية في ذات الوقت . إنه يدل على صفة موضوعية وإن لم يطابقها .

إنه متمايز وخاص . إنه ثمرة تجربة فردية لا تطابق غيرها من خبرات المثقف ، ولا تطابق تجربة من خبرات غيره من القشر . إنه لا يتصل بالترجيح : التعميم . ولكنه يتصل بالعينية : التخصص .

كل صلة هي تعامل نوعي خاص مع الواقع .

والصلة الجمالية هي تعامل جمال مع الواقع .

فلذا كانت الحواس المثقفة والقوى المتحركة المستعدة — أدوات الإحساس — مرتبطة في نموها ودرجة تطورها وثقافتها واستعداداتها بمستوى التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للمجاعة ، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

ولذا كانت الظواهر والأحياء والأشياء — في الطبيعة والمنهج — تضم من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع في متناول الإحساس ، وإذا كان ما وقع في متناوله إنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للمجاعة ، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

إن تنصراً من عناصر الجمال في شيء ، مالا يبرز في الإحساس الجمال ولا يصاغ في التقوم الجمال بحقيقته الموضوعية فحسب ، وإنما يبرز استجابة لحاجة روحية جمالية وحسب طاقته على الوفاء بهذه الحاجة . فلذا كانت الحاجات الروحية

والجمالية للأفراد لا تتجاوز ذلك المستوى من التطور ، فإن الصلة الجمالية ذات طابع
اجتماعي .

إن الصلة الجمالية بالواقع — بخصوصيتها وعناصرها الذاتية والفردية — صلة
اجتماعية .

وهذا الأمر — اجتماعية الصلة الجمالية وطبيعة المعرفة الجمالية — موضوع
الفصل التالي — المعرفة — من هذا البحث .

مراجع وهوامش

١ - راجع الفصل الرابع والثلاثين (ص ٧١١) من المجلد الثاني ، من مجموعة :

Great books of the Western World, London, 1952.

(وسنشير الى هذه المجموعة بعد ذلك بالحرفين : G.B)

وراجع كذلك (ص ٩٠) من كتاب :

The hidden God, by Lucien goldmann, Translated From The French by Philip Thody, London, 1976.

٢ - راجع - من وجهة نظر مثالية - في هذه العلاقة :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, (G.B.)

٣ - راجع - من وجهة نظر مثالية - مايل :

- كتاب هيجل السابق ، القسم الثاني ، ص ٢٦٧ .

وراجع في نفس الأمر - من وجهة نظر مختلفة - مايل :

- عبد النعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ،

الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٧ ، الفصل الأول من الباب الثاني .

٤ - راجع الفصلين السابع ، والثامن عشر من المجلد الأول ، في مجموعة :

(G. B.)

وراجع كذلك مقدمة كتاب جولدمان المذكور في الهامش الأول .

٥ - راجع - في طبعة كل من التعرف والتفويض والتاريخ الاجتهادي المحدود بعبارة الجماعة لكل منهما - مايل :

(١) الروحانيات (٤-٦-١٨-٤٣) في مجموعة (G. B.)

(ب) جيروم ستولتزر : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد
ذكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م ، صفحات :

(٣) ١١١ + ١١٠ + ٨٧ + ٨٦ + ٥٨ + ٥٥ + ٥٤ + ١٤

Critical Theory Since Plato, edited by Harold Adams New
York, 1971, P. 1055, P. 1141.

٦ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٥ .

٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٣ .

٨ - راجع الوحدات (٩ + ١٨ + ٢٢ + ٢٤) من المجلد الأول في مجموعة:
(G. B.)

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

[التوعية مدخل إلى التفاعلية]

وصلنا - في الفصل السابق (التعرف) من هذا البحث - إلى أن قدرته البشر على تغيير واقعهم متوقفة على قدر ما يعرفون من هذا الواقع . ووصلنا إلى أن بشر إلى معرفة واقعهم واحد هو الإدراك بالمقترن بالتفسير - الذي ينحصر إلى المعرفة . كما وصلنا إلى أنه بجانب معرفة الواقع ، هناك (العلة الجمالية) بهذا الواقع . ووصل إلى بشر إلى هذه العلة واحد هو الإحساس - المقترن بالتقدير - الذي ينحصر إلى : صلة خاصة نوعية من العلة الجمالية . وهنا نقول : إن صفة المحتوى المعرفي لقراءة الإدراك والتفسير ، إنما تبين فيها ينصحب هذه الصلة النوعية من (حقائق) المدركات ، أي أن صفة المعرفة لا تنفصل بالمفاهيم والأفكار والتصورات والعيانيات النظرية مجردة ، وإنما تنفصل صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والتصورات والعيانيات على حقائق أساسية تتصل (بأداة) موضوع المعرفة . وطبيعة الحال فإن هذه المعرفة ليست (علماً) ولكن العلم ، وهو يصرف الفروض ويحيط المناهج والطرائق والأدوات ، لا يمكن أن ينقل التراث المعرفي البشرية . إن المعرفة تتصل اتصالاً حياً بالعلم ، فهو وإن لم ينته بطلانها إلى (الحقيقة العلمية) إلا أنها (المادة) العقلية والفكرية للعلماء . كما أنها (البداية) الضرورية لفروض العلم وحسب كلاته . نريد أن نقول : إن معرفة الواقع مبسوطة - بدرجات متفاوتة للبشر ، وإن العلم نشاط معرفي محصور يمتدح به بعض البشر : العلماء .

هذا عن (المعرفة) أما عن (العلة) فإنها تتم ضرباً خاصاً هو عيان ضروب المعرفة ، وتتصل - بصورة خاصة - بحقيقة التعرف (الموضوعية) ، لكنه ليس (مادة) أصلية وبمباشرة من مواد العلم - إن العلة الجمالية بالواقع تتم

معرفة جمالية بهذا الواقع . وتحتوى هذه المعرفة الجمالية - على الرغم من نهوضها على التكوين الذاتى ، وهو عاطفى انشغالى روحى - على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات . وذلك لأن سلامة التكوين الجملى ليست هى التى توجد الصفة الجمالية فى المدرك ، وإنما موضوعية الصفة الجمالية فى المدرك هى التى توجد سلامة التكوين الجملى . إذا كان التعرف الجملى (الإحساس) - سوباً - يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصلة الجمالية بالواقع مبدئية - بدرجات متفاوتة - للبشر ، وإن الفن نشاط جملى مخصوص ينهض به بعض البشر : الفنانون .

إن هذا كله ينتهى بنا إلى نفي التضاد بين (العلم) و (الفن) ، ولكنه ينتهى بنا فى ذات الوقت إلى التمييز بينهما : إذا كان هناك سبيل واحد أمام البشر إلى (معرفة) واقعهم ، فإن هناك سبيلين إلى (التعامل) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن . أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة ، كما تبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

وهكذا نجد أنفسنا بصدد تمييز المعرفة الجمالية ، بعد إذ ميزنا - فى الفصل السابق - الصلة الجمالية . وهاتان تبرز ضرورة الموقف (التقصى) من المناهج الفكرية فى تمييزها لهذه المعرفة^(١) الجمالية : إن التالية - موضوعية وذاتية - قد أنكرت الوجود الموضوعى وجعلته تصوراً ذهنياً وشكلاً ظاهراً للفكر ، أى أنها جعلت الوجود من خلق الوعى ، الموضوع من خلق الذاتى . إن الوجود الحق - فى التالية الموضوعية - هو عالم المثل وصفته التوحدية والسرمدية والكمال . أما الوجود المدرك المحسوس فليس سوى صورة جزئية شائبة من ذلك الوجود الحق . والوجود الحق - فى التالية الذاتية - هو الذات ، هو الوعى الإنسانى ، أما العالم الخارج هذه الذات فهو من خلقها ، ووجوده متوقف على

إدراكها . فالحا كانت الفوات تغاير ، وإن كانت كل ذات تخلق (العالم) على صورة خاصة ، فليس هناك عالم واحد موحد من ، وإنما هناك عوالم بعدد القدرات المدركة . وواضح أن هذا النظر المثالي ينتهي إلى إهدار موضوعية الصفات الجمالية في الظواهر والمدركات والعلاقات ، وإلى جعل الجمال من خلق الذات الفردية المدركة . كما أن هذا النظر ينتهي إلى الانشغال بالبحث عن (ملكات) وأدوات معرفية خاصة وجدانية ونفسية . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى تفسير الصلة الجمالية بملكات معرفية مخصصة ، وإلى تفسير المعرفة الجمالية بالطوايح الفردية والقائمة فحسب . ويؤدي - في الفن - إلى البحث عن الحقائق النفسية والقائمة ، أي إلى البحث عن الفنان في صله الفنى . ومن المثاليين الماديون المتأخرون الذين فسروا الصلة الجمالية بصفات طبيعية و (واقعية) في الظواهر والأحياء والأشياء والعلاقات ، ومن هنا أهدروا - في تفسير المعرفة الجمالية - العناصر الذاتية والفردية كما أهدروا الحاجات العملية والروحية وهي ذات طوايح اجتماعية . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى أن الصفات الجمالية - طبيعية واجتماعية - هي التي (تدعو) إلى صلة جمالية بها ، وهي التي تقيم هذه الصلة ، ويؤدي إلى أن المعرفة الجمالية ضرب من ضروب المعرفة (العلية) . ويؤدي هذا - في الفن - إلى البحث عن الحقائق الطبيعية والاجتماعية ، أي إلى (طبيعة) تطلب صورة الواقع بمنسكة مرآوية في العسل الفنى . وليس شك الآن - بعد التقدم العلمى والتكنيكى في الربع قرن الأخير - أن رد الصلة الجمالية إلى (ملكات) معرفية مخصصة قد تجاوزه العلم بشروط طويل ، بعد أن تجاوز (نظرية الملكات) - أحد أصول الفكر المثالي في القرن الماضى - وبعد أن أبدى المدرك كلال المدرك كلالا . ونأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى طوايح فردية وذاتية أصبح محسوماً لا يرد في الفكر الجمالى إلا في كتابات غلاة المثاليين الدائنين . كذلك فإن

رد الصلة الجمالية إلى (صفات طيبة واجتماعية) تقيم بلانها صلة البشر الجمالية
بما قد تجاوزوه العلم بشروط طويل، بعد إذ أبدى حركة الذات المتحركة نحو موضوع
المعرفة ، وما يقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية واجتماعية.
وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى ضرب من المعرفة (الملبة) قد
أصبح محدوداً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات فلاسفة الماديين المتأخرين.
هذا من الجمال في مناهج المثاليين الذاتيين والمثاليين الماديين المتأخرين . أما
من الفن في مناهجهم فإن طلب حقائق الواقع منعكسة مرآياً في الفن أصبح مهماً
(جلفاً) لا يقف عنده باحث اليوم ، إذ تجاوز البحث العلمي طلب (الواقع في
الفن) - وهو الطلب الذي يشغل في الأعمال الفنية بصور الواقع عن (تصويرها)
- إلى طلب (الفن في الواقع) وهو الطلب الذي يفسر الظاهرة الفنية في
علاقاتها بتغيرها من الظواهر بعد أن يفسرها في ذاتها . كذلك فإن طلب الحقائق
النفسية للفنان (من عمله) يشغل عن طلب تشكيل هذه الحقائق النفسية جمالياً
(في عمله) . ولقد أصبح التحقق الإبداعي للحقائق النفسية في الأدب من شأن
عالم النفس ، كما أصبح التحقق التشكيلي في الأدب من شأن عالم الجمال . ونافذ
الفن . إن حقائق واقعية ونفسية تفسر المنير الأولى الذي يحفز الفنان إلى الإبداع .
وسواء ليس حياة مفاهيم وأفكار حول تلك الحقائق ، وإنما مساهمة هو التشكيل
الجمالي لموقف ذي طبيعة نفسية فكرية اجتماعية . وتبدى عناصر الموقف
مشكلة ، لنا لا يمكن فهمها ولا (الحديث) عنها إلا بفرائن تشكيلة . إن الفنان
لا يراجه المنير وإنما يستجيب له ، وهو لا يصوغ الموقف وإنما يشكله . فالتشكيل
سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي ، وإلى إعادة (بناء
العلاقات) في عالمه الواقعي ، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر

كلًا وناعماً وأمجاً ، لهذا كله فإن المشكلة التي يواجهها الفنان هو مشكلة تشكيل .
 ولقد أصبح هذا الشكل التشكيلي هو (المادة) المتميزة التي تحدد مجال البحث
 المجال والفن . لقد صار لمشكلة الفنان والثاقف واحداً . وتأسيساً على هذا فإن أي
 استخلاص لواقف لا يحد على قرينة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علوم
 الاجتماع والتاريخ والاقتصاد ولا يقع في مجال أصحاب علم المجال والفن الذين
 يدلون على الواقف بقرائن تشكيلية . كذلك فإن استخلاص أية حقيقة نفسية
 لا يحد عليها حقيقة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علم النفس ولا يقع في مجال
 أصحاب علم المجال والفن الذين يدلون على الحقائق النفسية بالحقائق التشكيلية .

إنهم بحثنا عنها إلى التمييز بين معرفة ما هيها (علمية) ومعرفة نوعية ما هيها
 (جمالية) . ولم يكن يفيدنا — وإن أفاد في مجالات أخرى غير البحث الجمال —
 أن نتمتع التصنيف الأرسطائي للمعرفة ، وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة
 تحدد نوعيتها ، ورأى فيه المعرفة ثلاث وظائف مدبرها أن الناس يطلب للمعرفة
 لتطلع أو لتنتفع أو لتتبع . ولم نتمتع التصنيف السكوتي الذي نهض على ملكات
 عقلية ثلاث هي العقل والتخيل والذاكرة . ولم نتمتع القول بالتضاد بين معرفة
 مباشرة حسية ومعرفة غير مباشرة (انتقالية) برعاية أو استدلالية ، ولا القول
 بالتضاد بين معرفة مشخصة حية ومعرفة مجردة عقلية ، ولم نتمتع القول بالتضاد
 بين حقيقة موضوعية تحصل إليها الأذهان وحقيقة صورية تستقل عن
 الأذهان . ولم نتمتع — أخيراً — القول بالتضاد بين صفة حقيقية تخصص ما هو
 موجود وصفة مثالية تُشغِّل لغير موجود .

إنما إنهم بحثنا إلى درس معرفة علمية ومعرفة جمالية ، ليس لبيان التضاد بين
 علم وفن ، وإنما لتمييز كل منها عن الآخر . وما دام معنا الأساسي — فهذا الفصل

من البحث — هو طبيعة المعرفة الجمالية ، فإن وقتئذ عند خصائص كل من (الجمال)^(١)
و (الفن) ضروريان في هذا السيل .

(١)

إن صلة الإنسان الجمالية بواقعه ذات (خصائص) فردية وثانية ، وهي —
في ذات الوقت — ذات (طابع) اجتماعية . كيف ؟ إن هذه الصلة (كيفية)
تتأصل بين (الفرد) وواقعه ، وهي كيفية تتأثر ضرباً خاصاً — ذاتياً موضوعياً —
من المعرفة .

وإذا نظرنا هذا الضرب للعرف الخاص في تكوين القتل الأعلى الجمال للجماعة
ويؤثر — في ذات الوقت — بهذا القتل الأعلى الجمال . إن ثمرة الصلة
الجمالية — وتجهدي هذه الفترة في فكر جمالي وتصورات ونظم ومثل عليها
جمالية — تقع جزءاً من البناء الثقافي للمجتمع ، وهو البناء الذي ينعكس طبيعة
العلاقات الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع ومستوى تطورها . وما دام البناء الثقافي
محكوماً باتجاه (فكري) عام معين من الأوضاع والعلاقات التاريخية الاجتماعية
فإن ثمرة الصلة الجمالية محكومة بذات الاتجاه . ونستطيع القول هنا إنه على الرغم
من خصوصية الصلة الجمالية وعلى الرغم من نوعية ثمرتها — أقول بسبب تلك
الخصوصية وهذه النوعية ؟ — فإن هذا الضرب من التأصل مع الواقع — الصلة الجمالية —
ينعش بدوره بارز في التغير التاريخي والاجتماعي ، لأنه الضرب الذي تستطيع فيه
التناقضات من خلال ما يكتشف عنه من وجوه تناغم ووجوه تباين في الحرك
والأحرف والثلل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم . . الخ . وأليماً
على هذا كله فإن أمرين يتحددان بعدد العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات
الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية ومرد البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية.

أولها : أن الصلة الجمالية لها (خصوصية) إذ هي ليست (علاقة اجتماعية) كما أنها ليست انعكاساً آلياً للعلاقات الاجتماعية — كصور البناء الثقافي وأشكاله — وإنما هي صلة عامة (ذات طابع اجتماعي) تكتسبها لأن نموتها — من الأنظار والنظريات والقيم والمثل والافتكار الجمالية — بحكومة بما يسود البناء الثقافي للجموع : تشارك في تكوين هذا البناء كما تشارك في تغييره ، وهي متأثرة بنهجه مؤثرة فيه .

وثانيهما : أن العلاقات الاجتماعية تعد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها ، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد ، ثم إنها بطبيعتها تكثف (طبيعة) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعي .

إذن لابد من بيان لهذه الأمور : نفهم الصلة الجمالية بطبيعتها الفردية الذاتية ، ونشعر الطوايح الاجتماعية لهذه الصلة ، ونشعر للمثل الجمال الأهل لدى الجماعة .

وأينما — في موضع سابق — أن التعرف (نفهم) إذا كان موجهاً لاجتماعية محبة سامياً إلى تلبية ، وأنه (جمال) إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسمى إلى تلبية . إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها ، وإنما تتوجه القوى المدركة إلى الصفات والعناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفسية والحاجات الروحية الجمالية . ولقد تطور (الجميل) من (التامع) ، ثم تضحيت الظاهرة الجمالية مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشري ، لكن الجميل — بعد الاستقلال النسبي للظاهرة الجمالية لم (يتنافس) مع التامع تنافساً أصيلاً : إن النشاط العقل للهنر مسير بنياتهم ، وكانت هذه القايات — أول أمرها — تلبية ، ولكن هذا النشاط العقل وما نشأ عنه من علاقات قد أنشأ حاجات نفسية جديدة وحاجات روحية جمالية وارتقى بالحواس والقوى المدركة حتى مباحها لصلة جديدة

بين البشر وواقعهم من الصلة الجمالية . لقد تبنت هذه الصلة في كل مظاهر الطبيعة وفي كل ظواهر الحياة الاجتماعية ، ولقد تطورت حواس البشر المتحركة والتائفة بحيث تدرك في كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرز مستوى التطور من عناصرها الجمالية وما يفي بالاحتياجات الإنسانية الجمالية والروحية . إن النشاط العملي — وهو يتوجه إلى تلبية الاحتياجات التنفعية — أنشأ الحاجات الجمالية ، وطور الحواس والقوى أدوات إنسانية تعين على تلبية هذه الحاجات : . . . لقد كان الإنسان يرى — بصورة غامضة — فيما يصنعه لونا من السيطرة على مادته ولونا من الشعور بهم بتحقيق الذات عن طريق أول الخلق والإبداع والتشكيل . غير أن هذا كان شعورا مبكرا بفرحة (الصنع) والفسرة على التحول ، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة . إنما بدأ الفن في وجوده المتحيز عندما صار العمل (إنسانيا) أي عندما صار خاصا لأهداف إنسانية واضحة . لهذا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون (تاريخا بيولوجيا) إلى أن يكون (تاريخا اجتماعيا) متجذرا في أشكال ثقافية من بينها الفن . كذلك فإن العمل قد صاحبه المصاعل الجمالية وتطور معه الشعور الجمال لدى البشر ، وهو الذي طوره وأغناه . لكن هذا الشعور كان (فرحة غظة) بدائية عندما كان العمل في صورته الأولى الجوارية ، عندما كان متوجها فحسب إلى إرضاء الحاجات المباشرة والبيولوجية القريبة . فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الواعية الهادفة وبدأت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمال البدائي إلى (متعة روحية) . وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الإنسانية بعمل الجميل يتضمن بالضرورة التأفّع ولا يتناقض معه ، إذ يرى الإنسان هنا ، كتبتج ، أن ما صنعه يحقق تفعلا مباشرا ويلبي حاجة عقلية قائمة ، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته

الإبداعية ، وفي هذا أعلى مدارج المثقاة الروحانية الجمالية ... و^{٢٧} . معنى الكلام هنا أن العمل — وهو نشاط جمعي اجتماعي — قد أفهم الصلة الجمالية بين الإنسان وواقعته ، وهي صلة ذات طبيعة فردية ذاتية اتخذت طوابع اجتماعية بعد مراحل طويلة من التطور البشرى . وهم هنا أن (العمل) قد ولد (الانفعال) ، وأن الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسيا . وهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد صارت مصدر ضرب خاص من (المعرفة) بالواقع : ماهية جمالية ، ومبادئ الطبيعة والجميع بظواهرهما وظواهرهما ، وبجوانبه الحياة النفسية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقات الخائفة . وهم كذلك أن هذا الضرب الخاص من المعرفة — باعتباره كيفية تعامل مع الواقع — قد صار سبيل الإنسان إلى ضروب خاصة من (المعارف) تزيل غوامض وجواب إلهام في عالم النفس والجسم وفي واقعته الطبيعي والاجتماعي : إن الخبرة الجمالية — وهي ثمرة هذه الكيفية من التعامل مع الواقع — تدل على اكتشاف المركب في البسيط والناضح في الأول ، كما أنها تدل على أن يتطور البسيط إلى مركب والأول إلى ناضح . فمن الإشارات الأولية — الأبناء والآباء... الخ — تنمو صور مبكرة تتطور مع الخبرة الجمالية إلى طريق الوعي بالتحاسن والتآلف . ومن خبرات جمالية أولية تحصل بصور من التثقيب والتسبيق تتراكم خبرات جمالية في اتجاه الوعي بالموازاة والتوازن ، وفي اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، أي في اتجاه الوعي بالتكوينات والنماذج والأنماط . إن نضج هذه الخبرات الجمالية — بنضج الخبرة التاريخية الاجتماعية عامة — يؤهل التعرف الجمال للوصول إلى (معارف) جمالية أصح ، ويؤهل الوعي الجمال لتحصيل هذه المعارف : تنج هذه الخبرات الجمالية الناضجة — المركبة ، المعقدة ؟ — إلى

الوعي بحقيقة (التأخر) ومدارها أن اكتشاف عنصر من عناصر ظاهرة مايجب
— ضرورة — حل اكتشاف كافة عناصرها .

وتجـه إلى الوعي بحقيقة (التآخر والانجـام) ومدارها أن الكيفية الصحيحة
اتـرابـط عناصر شيـء ما تـؤدى إلى التوصل الصحيح لأثر هذا الشيء . أو إلى الأناـء
الصحيح لوطنية هذا الشيء . وتـجـه إلى الوعي بحقيقة (التناـب) ومدارها أن
الصلة الصحيحة بين عناصر شيـء ما تـؤدى إلى صحة قيام كل عنصر بدوره وإلى سلامة
موقع كل عنصر من كافة العناصر ، وإلى سلامة نهوض (الكل) بوظيفته .

وتجـه إلى الوعي بحقيقة (الإيقاع) ومدارها صلة العنصر بالعنصر وصلة
العنصر بكافة العناصر ، وهي الصلة التي تتضمن — بصورة غامضة التوافق والرجوع
— واتمس — بصورة واضحة — حل التناقض والتقاطيع والتكرار . وبطبيعة
الحال فإن (الوجه الأخرى) من علاقات العناصر — تعنى بالوجه الأخرى :
التأخر ، التأخر . . الخ — قد كانت تعين على توضيح الخبرات الجمالية على
حصولها على (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأشياء
والإنشاء . إن (المصطلحات والدلالات الجمالية لألفاظ بأعيانها) (إشارات إلى
خبرات البشر الجمالية : الجمال والجلال وما يدور في فائدهما من (الرفعة . السمو .
الحسن . الفتنـة . الروعة . العظمة . البهاء . السناء . الكمال . الخلاوة . الطيب .
العصاـطـة . الوضاعة . الملاحظة . الطرف . الرشاقة . . . الخ . وما يكتشف عنها بالعند
ويكتشف عن وجوده بذاته : الفصح . البهامة . الجلالة . . . الخ . وما يكتشف عن
(حالات) من التعرف والتفكر : السرور . الرضا . الارتياح . الفرح . الحبور .

وما يشير إلى (مشاعر) بالتناهي إزاء الجمال وبالاتناهي إزاء الجلال (١٥) ،
وبالعجز الأليم الذي يرغبتنا عن الجليل وبالقلة التي ترغبتنا فيه .

هذا عن تكون (الخبرة) الخالية ، ومن ثمرة الصلة الجمالية بالواقع ، أي
ثمرة كيفية التعامل الجمال مع الواقع . والصلة الجمالية — كما ذكرنا في موضع سابق —
ذات (طبيعية) ذاتية فردية ، فكيف تتخط هذه الصلة (طوايح) اجتياحية ؟ وكيف
يتضح مثل جمال أعلى للجماة ؟ . ليس في البناء التقاني للجمعية ما ينتج عن العناصر
الموضوعية في الطبيعة بذاتها ، ولا ما ينتج عن الطاقات الذاتية للأفراد بذاتها . إن
كل ما في البناء التقاني للجمعية إنما يمسكس مستوى تطور علاقة البشر بالطبيعة ،
وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم . إن مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة
العلاقات الاجتماعية يطبعان (الحاجات) الذاتية الفردية بطوايح اجتياحية ، كأنهما
يمكن أن استجلبت الأفراد بهذه الطوايح . وهنا تصير الخبرة ذاتية — ومن ثمرات
صلة ذات طبيعة ذاتية فردية — إلى تعميم جمال يمسكس عبرة الجماة ويكون
مثلا الجمال الأعلى . ويؤثر هذا المثل الجمال الأعلى — بعد تكوُّنه ونضجه —
في الخبرة الذاتية الفردية ، فيحدها ويحددها ، لكن هذه الخبرة — بطبيعتها — تعود
إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بدورها . ينزع المثل الأعلى الجمال للجماة إلى تحديد
الخبرة الجمالية الذاتية الفردية بحدود الآفاق الملائمة لتطور الجماة ، وتنزع الخبرة
الجمالية الذاتية الفردية إلى هز هذا المثل للوصول إلى آفاق أبعد . إن الصلة الجمالية
تنزع — في اتجاه المثل الجمال الأعلى ، وفي اتجاه البناء التقاني ، ومن ثم في اتجاه
العلاقات الاجتماعية القائمة — إلى التعديل والتغيير والتشوير .

وبدهى — بعد ما جاء في هذه الوحدة من البحث — أن المثل الأعلى الجمال
إنما يمسكس (جمالية) القرة الاجتماعية المسطرة في المجتمع ، ولذلك فإن هذا المثل

الجمال الأعلى لا يتغير تغيراً أساسياً إلا بالتغيرات الأساسية (المراحل التاريخية الاجتماعية: الانقطاعية الرأسالية ... الخ) في حياة المجتمع . إن المثل الجمال الأعلى يمكنه معالجة مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع ، ولا يتغير هذا المثل تغيراً حقيقياً إلا بتغير هذه المرحلة .

(٢)

الجمال أشمل من الفن . فالفن الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة ، تبدأ مابينها وتنتهي في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فتشاطب جمال مخصوص ، ينهض به الأفراد الفنانون . يتبدى الجمال عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأشياء . ويعمل الفن في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات ، لكن (تاريخ الفن) لا (يتخصص) كل هذه العناصر والخصائص والصفات ، كما أن (الأعمال الفنية) لا (تشكل) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقعها .

الجمال كيفية تعامل أساسية مع الواقع ، والفن يعتمد هذه الكيفية لكنه لا يستغنيها . الجمال صلة عامة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء ، والفن نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون .

ولقد رأينا - في الفصل السابق من هذا البحث - أن التعرف الجمال فردي ذاتي إذ هو نتاج التفوق الجمال التامض على الإحساس والتفوق ، وأن المثل الأعلى الجمال اجتماعي إذ هو وجهة قوى اجتماعية محددة تسيطر اجتماعياً وتنضج في الحياة الثقافية والروحية وجهة واتجاهات تتفق ومصالحها .

ولقد رأينا كذلك أن التعرف الجمال يؤمر في المثل الجمال الأعلى للجماعة ويتأثر

به ، وأن المثل يزعم مزج التثبيت والتجميد ، وأن التعرف يزعم مزج التصديق والتغيير والتثوير .

وكان معنى ذلك كله أن (التاريخ الجمال) للمجتمع يعكس الانتقالات الأساسية في التاريخ العام لهذا المجتمع ، وأن التغيرات الفردية الخاصة بزواجرها تمر ذلولة ذلك التاريخ الجمال إنما تنهض بدور (توحي) في التغيرات والانتقالات الأساسية في التاريخ العام للمجتمع . وهنا سنرى في العميل الفني ما رأيناه في التعرف الجمال . وفي التاريخ الفني ما رأيناه في التاريخ الجمال .

إن العمل الفني ذو طبيعة فردية فائقة وهو ذات الوقت ذو طواجر اجتماعية ، لأن التاريخ الفني اجتماعي ، وكلاهما - العمل الفني والتاريخ الفني - يؤثر في الآخر ويؤثر به . ويؤرخ التاريخ الفني - إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة - مزج التثبيت والتجميد ، ويؤرخ العمل الفني مزج الزلزلة والتغيير . وانقب - في الفصل الثالث من هذا البحث : العارف - عند الطبيعة الفردية الذاتية العمل الفني وصلتها بالطواجر الاجتماعية . أما هنا فنقف عند التاريخ الفني للجماعة ، وهو العاكس بمراحله المراحل التاريخية الاجتماعية في حياة هذه الجماعة .

وامة مشكلات نظرية ومنهجية يجد مؤرخ الفن أن عمله متراف على صياغتها صياغة فكرية وعلمية صحيحة . وفي مقدمة هذه المشكلات النظرية والمنهجية مشكلة (الاستقلال النسبي) لتطور صور الثقافة - بل لتطور كل صورة من صورها - في سياق التطور التاريخي الاجتماعي العام لمجتمع من المجتمعات . ومن هذه المشكلات مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة

هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسى فى البناء الثقافى من ناحية وبقوانين التطور التاريخى الاجتماعى لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

والمشكلة الأولى مركبة ولها صياغة فكرية علمية أساسية وحولها اجتهادات كثيرة . إنما يعنىنا من كل ذلك جواب النظر لتصل بما نحن بصدده . فن جاب أول وصل العلماء إلى أن الثقافة (الوعى الاجتماعى) — بكل صورها الفكرية والفنية والعلمية — انكسرت لوجود الاجتماعى وصياغة لحقائمه ، وإلى أن هذا الانكسار ليس آلياً حرقياً كما أن هذه الصياغة ليست مرآتية سلبية .

وذلك لأن الصلة بين الوجود والوعى صلة تأثير وتأثير متبادلين دائمين وصلة تداخل وتفاعل دائمين . بل إن الوعى قد يسبق — فى مرحلتين من مراحل تطوره المجتمع — الوجود ويوجه حركته نحو التغيير . ومعنى ذلك أن الثقافة استقلالاً نسبياً عن الوجود الاجتماعى الذى تنكسر علاقته وحققته ، بل إن لكل صورة من صور الثقافة استقلالها النسبى أيضاً كما أن لكل منها (الوعية) بناء وتقاليد تتضمن عناصر خلاقة فردية وذاتية وإنسانية ؛ إن التحليل المنهجى يحدد بالقوانين العامة لحركة المجتمع وتطوره ، كما يحدد فى ذات الوقت بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها . وسلامة التحليل ورفقه إنما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة فى ظل القوانين العامة . والقانون العلم هنا — فى علاقة الثقافة بالأساس المادى للمجتمع : علاقة الوعى الاجتماعى بالوجود الاجتماعى — أن الوجود هو المفسر للوعى ، وأن الوعى تابع فى حركته لتطوره الوجود فى حركة تطوره . غير أن الثقافة — على الرغم من غنوعها لقانون العام السابق — قوانينها الخاصة التى لا تتعارض مع ذلك القانون . فالثقافة وهى بصوغ الحقائق الأساسية

لوجود الاجتماعى استقلال نسبي عن هذا الوجود ، كما أن لما وهى تمكس حركة تطوره تأثيرها الفعّال في هذه الحركة . كذلك تتضمن الثقافة ملامح ذاتية وصفات وعناصر فردية ، الثقافة - بهذا التقدير - ظاهرة من التقيد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد ، على الرغم من أن هذا العامل - تعبّرها عن الوجود الاجتماعى - هو مصدرها والأساس في تفسير مكوناتها ومضامينها . بل إن لكل صورة من صور الثقافة ، أو لكل ظاهرة من ظواهرها العلمية والفكرية والفنية ، استقلاله النسبي وطبيعته النوعية وقانون تطوره . كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الذاتية والجوابع والعناصر الفردية ما يجعل ردّها إلى عامل واحد - في التفسير والتطور - عاجزاً عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الذاتية والفردية ..^{١٥} ومن جانب ثان فإن الصياغة الفكرية العلمية لهذه المشكلة قد وصلت في بيان الصلة بين التاريخ العام لمجتمع من المجتمعات والتاريخ الثقافي لهذا المجتمع إلى ما يلي : إذا كان تاريخ مجتمع من المجتمعات إنما يحدد مراحله العامة ما تعاقب على هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية ، فإن التاريخ الثقافي لهذا المجتمع إنما يحدد مراحله التحليل المنهج لتلك الأنظمة وما ينشئ إليه التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية والطبقية في كل نظام منها . وإذا كان هذا هو القانون للفسر للظواهر الثقافية في مجتمع من المجتمعات ، فإن التاريخ الثقافي لهذا المجتمع لا يتم ناهيكه عليها إلا بيان الصلة بين القانون الخاص لتطور الثقافي والقانون التاريخى العام ، إذ أن بيان هذه الصلة يحدد الاستقلال النسبي لبناء الثقافي والطبيعة النوعية المميزة لكل صورة من الصور الثقافية .

أما المشكلة الثانية - مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) - فليس أقل تركيياً وتعقيداً من المشكلة الأولى . ولقد عالجتُها في أكثر من بحث . أما هنا

فيمتدنا ما يصل منها بسبيل بناء (التاريخ الفن) لاجتماع من المجتمعات ، أى أن ما يمتدنا هو بيان خصوصية الظاهرة الفنية بين ظواهر البناء الثقافي من ناحية، وبيان خصوصية تطور هذه الظاهرة في سياق قوانين التطور التاريخي الاجتماعي عامة . والأساس هنا أن الفن ينعكس (مادته) عكساً (خاصاً) يجعل الظاهرة الفنية نوعيتها المتميزة وقانون تطور خاص ، ويجعل تطور هذه الظاهرة ليس (نقدياً) مطرداً كغير صور البناء الثقافي الأخرى وظواهره . ولاتناقض هذه الخصوصية للظاهرة الفنية مع خضوعها لما يخضع له صور الوعى الاجتماعي ، أى في خضوعها للقوانين العامة التي تحكم علاقة الوعى الاجتماعي بالوجود الاجتماعي . ولقد تناولت - في بحث سابق - هذه الخصوصية التي تميز الظاهرة الفنية في صلتها بالقوانين العامة التي تفسر تطور المجتمعات ، فقلت هناك : « الفن عمل (خاص) ، ويتيح الفنان آثاره في ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي من حيث أدواته وعلماته وبيئاته وعلاقاته ومن حيث (نفسه) والتخصص فيه . ولذلك فإن الفن يتبع في تطوره الحقائق الأساسية لتطور الوجود الاجتماعي في مجتمعه . غير أن كافة المنتجين يعاينون (ظاهر العلاقة) القائمة وحدة القديم والتخصص . بينما يكشف الفنان عن (باطن العلاقة) ومفزاها . إن (المباشرة) تجعل المنتجين محصورين في ذلك الظاهر (بمحاضرتهم) وجزئيه بينما (المجالية) تجعل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن وامتداده في الماضي وحركته إلى المستقبل . وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع) ، بل معناه عكس باطن متحرك لانعكس ظاهراً واقف...والواقع حركة متطورة موازية بالصاعد والمتوازي .

والفن عمل (خاص) لا يخضع لظاهر هذه الحركة بل إنه يلجج جامعاً بين عناصرها الباطنية ويكشف عن مفزى هذا الجامع وجوهره . والفنان منتج

(متخصص) ، لكنه لا يتخضع كغيره من المنتجين خضوعاً كاملاً لشروط تقسيم العمل والتخصص فيه . هو (موهوب) في هذا الجانب من النشاط الاجتماعي . و (خصوصية) عمله تجعله (يتميز) عن غيره من المنتجين ، لكنه لا (يتنازل) عليهم .

والفن — لأنه عمل متحرر من الظاهر والمزق ومن الجزئ والحرق — يند من المحطة التاريخية من مستقبل فيني . ويتبأ . وعناصر الأصالة والثبات والثباتية شروط لازمة في كل عمل فني ، لأن هذا العمل — الخاص — نتاج إنسان له أشواقه ورواه ومواقفه وأحلامه . كل هذا يساعد في بيان (خصوصية) الفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية . وهذه الخصوصية هي التي تجعل الفن مساراً وقانوناً يتطور متميزين . ولكن هذا القانون المتميز يعمل وفق قوانين عامة هي قوانين تطور الوجود الاجتماعي ١٥

إن الأساس المتقدم فيها نحن بصدده — التاريخ الفني — هو عمل القانون الخاص بتطور الفنون دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية العامة . هذا هو الأساس للتجهز لتاريخ الفن ، لأنه — أي هذا الأساس — يبرز طبيعة الجمالية ، التي لا يمكن أن تبرز إلا بطوائفها التاريخية .

وليس ريب في أن هذا الأساس المتجهز هو المعين — إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة (الملعبية) والطوائف (الطبيعة في ملاعب تاريخية محددة) — على بيان مراحل تاريخ الفن وعمل تطوره أو تحلقه ، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية إلى نشوء الأنواع الفنية وعمل تطورها هذه الأنواع أو انقراضها أو تعديلها أو استمرارها في غيرها ... الخ ، وبيان المبادئ والأصول الجمالية لنشوء المدارس والفكرات والاتجاهات والأساليب الفنية ... الخ .

واضح عا سبق أن العمل الفني كالعرف الجمالي : كلاهما فرضي ذاتي . واضح كذلك أن التاريخ الفني يخلص من الجماعات كتلها الجمال الأهل كلاهما تاريخي اجتماعي . أي أن تاريخ فن جماعة من الجماعات إنما ينعكس مراحلها الراهن التاريخية في حياة هذه الجماعة . وعدم الأمر كذلك — وهو كذلك عليا — فإن تاريخ الفن في الحقيقة تاريخان : تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية ، وهو تاريخ الفن البدائي . والتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به (متخصص) أي يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة ، وهو تاريخ الفن بعد تحول (الجماعات البشرية البدائية إلى المجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة . في التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية التفعيلية المباشرة ، فأنما تضمن منتجاً متشكلاً جمالياً . وكان غير مقصود . فإن هذا العمل كان (جماله في نفسه) . وفي التاريخ الثاني برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية التفعيلية المباشرة ، وبرزت أشكالها وظيفتها (نفع) في هذا التاريخ استقلت تلك المظاهر — لسيا — عن الممارسة العملية واستقلت كل ظاهرة من هذه المظاهر — لسيا — عن غيرها والذي يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية ، وعن سواها من المظاهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أورد (الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات خاصة ، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية (نفعه في جماله) وليس ريب في أن الوقوف للتمييز بين هذين التاريخين يعين في تصور (منهجية) تناولنا لتاريخ الفن : ولقد توفرت طائفة واسعة من الدراسات حاولت — مستفيدة من اكتشاف أثرية وبحوث أنثروبولوجية — بناء هياكل لتاريخ الفن البدائي . وترد هذه الدراسات البدايات الأولى لتمييز الظاهرة الفنية إلى الفترات المتأخرة من العصر الحجري القديم وإلى العصر الحجري الحديث . ثم تجمع هذه الدراسات محاور تبنى عليها هياكل لتاريخ الفن البدائي :

الجائز أن كل مجال السحر الذي يركز على بداية مسلم بها هي الاهتمام المتبادل بين الأشياء المتشابهة ، يرجع ظهوره في مبدأ الأمر إلى هذه التجربة . ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنها الشرطان الأساسيان للفن : وأحد بهما فكرة التشابه والمحاكاة ، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء . — أي نفس إمكان قيام الفن الإبداع ذاته . هاتان ربما كانتا قد ظهروا في عصر الجحري والكشف السابق على العصر الجحري (١٧) .

والعصور الثاني هو ملح أصل (فكري) علم للممارسة السحرية عند الجماعات البدائية ، ثم ملح دور هذا الأصل في تفسير نشوء الفن وتعليل الممارسات الفنية الباكورة ويحدد فريزر (جيمس) هذا المحور الثاني : « ... إذا حللنا مبادئ الفكر التي يقوم عليها السحر ، فإنه يتصل أن نجدنا تنحصر في مبدئين اثنين : الأول هو أن الشيء ينتج الشيء أو أن المعلوم يشبهه . »

والثاني هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعد بعد أن تنفصل فزيروا .

ويمكن أن نسمي المبدأ الأول (قانون التشابه) وأن نسمي المبدأ الثاني (قانون الاتصال) أو (التلاصق) ومن المبدأ الأول ، أي قانون التشابه يستنتج الساهر أن في استطاعته تحقيق الأهداف والتأثير التي يريد بها عن طريق محاكاتها أو تقليدها .

ومن المبدأ الثاني يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء ما يندى سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤول جزءاً من جسمه أولاً يؤول ... (١٨) .

والعصور الثالث ابتداءً من كل تاريخ الفن البدائي ، هو ملح نضج الأصل الفكري

للبرسات السحرية عند المجاهلت البدائية — وهو المحور الثاني السابق — وورد
هنا التعرج في (منطق أسطوري) يتحقق في اللهزمة السلبية والفنية في آن واحد،
وقد جاء تحديد هذا المحور في بحث سابق لنا : . . . إنه إذا كان المنطق الأسطوري
يصتق أهدافاً عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، فنحصر من تعقبها أدوات البدائيين في تحقيق
تلك الأهداف . لقد كان الفن البدائي ذا (مضمون) أسطوري ، إذ كان يمسك
علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة قائمة على لسق الواقع التجريبي
والاجتماعي ، فإن ذلك المضمون كان (اجتماعياً) في حقيقته . فإذا كان الأساس
في (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي — إن جاز هذا التعبير —
لواقع التجريبي والاجتماعي ، فإن (أشكال) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد
يعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والحلقات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي
البدائي نفسه .

ولم يكن (للمنطق) الأسطوري عند البدائيين لينحول إلى (فن) لو لم يكن
مرتبطاً ارتباطاً حياً برس حياتهم العملية وبثامم الاجتماعي : فقد أقام هنا
التعلق علاقات ذهنية بين الأشياء الشخصية ، وعامل هذه العلاقات على أنها
علاقات حقيقية قائمة في الواقع فعلاً ، وتنهض بالقضاء (مثال ذهن) لهذه
القدرة . إن هنا المثال الذهني للقدرة الإنسانية لم يكن بعيداً عن الواقع الممثل ،
وإنما كان مستفيداً من تهميد هذا الواقع ذهنياً وسامعياً إلى إكمال صوره وفصوره .
وبسبب هذا التصور والمجاز في الواقع الممثل البدائي فإن المثال الذهني لسيطرة
الإنسان على عاله ما كان له أن يتحقق في الواقع ، فتحقق في الفن :

أي أن التعميم الرمزي — بعبارة أخرى : تحويل المفهوم إلى رمز والتجريد
الذهني إلى تعميم فن — جعل المنطق الأسطوري فناً أسطورياً . بهذا كان الفن البدائي

تحقيقاً جاهلياً لأهداف (والحبية) تسجز الخبرة عليها من تحقيقاً أو أنه — أى الفن البدائى — كان تحقيقاً لوجود سابع إلى الاكتمال ، وجرده بتخليق ، وجود بصير — فى الفن — وجردهاً فعلياً .

وهذه الخصيصة فى الفن البدائى لا تهمله مفارقةً لعالم البدائيين الوافى بل تهمله كاشفاً لجواسب جديدة لم تكشف بعد ذلك العالم ، كما تهمله ارتفاعاً من (رؤية) المألوف المينول إلى معنى من معانى (الرؤية) وإن كان — هذا الفن — ليس حلاً من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام . فإن تلك الخصيصة لا تحمل هذا الفن — على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبي — محاكاة أو تقليدًا للتظاهر العارضة بل تهمله بحثاً عن جوهر التظاهر وكأله . ولعل فى هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البدائى من (أمتيات) الإنسان البدائى وأهدافه ، كما أنه يفسر ارتباط هذه الامتيازات والأهداف بالحاجات البسيطة لذلك الإنسان البدائى^{٩٥} .

والقصور الرابع لبناء تلك الديالغى التى تصورتها الدراسات لتاريخ الفن البدائى هو حوال (وظيفة) ذلك الفن : حيث تتداخل مجالاً التجريب العملى والتشكيل الجمالى بحيث تتداخلت الحدود الفاصلة بين (الفن) و (الواقع) . ويحدد بلودز هذا القصور : . . . إن الصورة كانت هي التصوير والتدبير . المصور فى آن واحد ، وكانت هي الرغبة لتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه . ولقد كان صيد العصر الحجري القديم ينتفداً بعد استنارة على النوى . فانه فى الصورة ، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع . وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تنقله الصورة . فالتخيل التصوري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استيقاظاً للنتيجة المطلوبة .

وكان من المهم فى ذهنه أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التخيل السحري له ،

أو أن يكون متضمناً فيه بالفعل ، إذ أن الاثنين لا يتصل بينهما إلا ذلك الرسيط غير الحقيقي الذي يتألف من مكان وزمان . وعلى ذلك ظم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلاً رمزياً على الإطلاق ، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقي الهادف . ولم يكن المنكر هو الذي يقتل ، أو الإبان هو الذي يحقق المعجزة ، وإنما كان الفعل الحقيقي ، أي التمثيل التصويري ، أو التصوير على الجدران في الصورة هو الذي يقوم بالسحر .

إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان ينتج حيواناً حقيقياً . ذلك لأن عالم الخيال والصور ، وبها الفن والحاكاة المبرزة ، لم يكن قد أصبح في نظره مبدأً عاماً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومتفصلاً عنه . ولم يكن قد واجه الفنانين المختلفين بعد ، وإنما رأى في أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً للآخر . . .

في كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولا يصبح الاتصال بين الفنانين خيالاً داخل نطاق الخيال إلا في فن العصور التاريخية وحده ، على حين أن هذا الاتصال كان في العصر الحجري القديم حقيقة بسيطة ، ودليلاً على أن الفن يظل في خدمة الحياة تماماً .

والواقع أن أي تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم ، كالقول إنه صورة زخرفية أو تمثيلية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، نكذبه سلسلة كاملة من الشواهد . . . (١١) .

كان هنا من تاريخ فن الجماعات البدائية . ولهذا التاريخ أهمية بالغة لأنه يبرز طور التشو . لطائفة الفنية مستقلة عن غيرها من الطوائف ، ويبرز ارتباط هذا التشو . بالعمل الاجتماعي . وفي الانتقال التاريخي من (الجماعات) إلى

(الجماعات) ، ثم في تطور الطوائف لهذه الجماعات ، يجد الفلاسفة
الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي ينشأ عليها (التاريخ
الفلسفي) .

ويكف وراء كل هذه الأصول مبدأ تاريخي يؤكد تواصل التجربة
البشرية واستمرار القديم في الجديد ، وبخاصة في الظاهرة الفنية ، وفي
هذا المبدأ يقول مؤرخ الفن أرنولد هاوسر : . . . كانت نهاية
العصر الحجري الجديد مؤداة باعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولا
عن ذلك الذي حدث في بدايته ، وبشوة في الاقتصاد ونظم المجتمع لاستكمال
تقل عن تلك التي حدثت في مطلقه . ففي بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو
الانتقال من الاستهلاك المهرود إلى الإنتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما
في نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف البدوية المستقلة وظهر
المدن والأسواق ولحسب السكان وتناهم . وفي كلتا الحالتين تمثل لنا صورة تغير
كامل وإن كان حدوث هذا التغير يتخط في الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما
يتخط صورة انقلاب مفاجئ . ففي معظم النظم والممارسات السائدة في عالم الشرق
القديم نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات ، والاحتفاظ الجور بالاعتماد
الطبيعي ، وتغلغل العقائد الدينية في الحياتية اليومية ، والانهاء الشكلي للعقل في الفن -
وهي كلها ممارسات وتقاليده متخلقة من العصر الحجري الجديد - تستمر جنباً إلى
جنب مع أسلوب الحياة الحضري الجديد . . . (19)

أما عن الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي تصور الفلاسفة

نهوض التأريخ لقن عليها ، فيمكن التماس بدايات لغزها في القرن الماضي . فلقد
 سى العلماء القرن التاسع عشر قرن التاريخ ، إذ وصلت فيه فكرة (التطور)
 و (التقدم) إل أن تكونوا (نظرية) تمنع بين بنى القورخ القوانين المفسرة
 التاريخ والكاشفة لتطور ظواهره ولعلاقة هذا التطور بالملازمات الموضوعية
 لمراحل التاريخ : فلقد وضح اتجاه علم لدى علماء القرن الماضي ولدى
 مفكره ، يذهب إل أن لكل شيء تاريخاً . وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة في كافة
 العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ تأسست عليه نورة منهجية كاملة في النظر إل العالم
 الملمى والوجود الإنسانى ، وفي مناهج البحث وطرائق التفكير . كما دلل هذا
 الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والنبات ، ودفعها بالمسي والحركة
 والتغير . ولكن ظهرت في البيئات العلمية والفكرية مناهج (تطورية) لجمال تاريخ
 أبة ظاهرة (وعاء متفقا) منعزلا عن تاريخ الظواهر الأخرى وفي هذا السيل أصبح
 تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنسانى ما واحداً من أمرين : إما أن يكون تاريخاً زمنياً
 (خارجياً) — إن صححت العبارة — يعنى بالاستمرار الزمنى مع إنكار أن
 تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار . وإما أن يكون تاريخاً (داخلياً)
 مفسراً لقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و (مسيراً ذاتياً) بما مع إنكار أن
 تكون هناك (قوانين) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة في تراجها مع كافة
 الظواهر الأخرى . هؤلاء هم أصحاب (التاريخ) بالمعنى الميتافيزيقى الجزئى .
 لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناحية في فلسفات من يمكن أن نسميهم
 أصحاب (التاريخية) الذين يرون أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل
 قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطورها عامة . فغير أن من بين أصحاب
 (التاريخية) من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور (أفكاراً) أى من

فسر الفكر بالتفكر ، وهؤلاء هم المثاليون . ومن بينهم من رد هذه القرائن إلى أصولها الموضوعية في حركة التاريخ والجمتمع وهؤلاء هم العلميون (١٢) ،
والخارجين المذهبيين — المثالي والعلمى — قائم بقوة في المحاولات التي تصدى
لتأريخ الفن .

ولقد نحاول هنا — مادامنا بصدد المعرفة الجمالية من جهة التحقق في التاريخ
الجمالي والتاريخ الفني لدى جماعة من الجماعات البشرية — أن نبين علاقة الموضوع
— في مادية المعرفة الجمالية — بالتاريخي ، أي يسبق تطور هذه الجماعة أو تلك
من الجماعات البشرية : إن الفني (بخصص) إحساساً فيجمعه إحساساً جمالياً إنما
هو التفريق الخيال . وليس بمستطاع أن يقوم إحساس صفة جمالية بعينها في هموس
مامن جهة المادية الموضوعية للصفة المدركة خلال الانتجابة لحاجة جمالية وتقسية
وروجية . وهذه الحاجات — مع الاعتداد بمقتضاها الذاتية والفردية — ذات مادية
اجتماعية ، ومن ثم فإنها — أي هذه الحاجات — لا تتجاوز قدرة الجماعة في
واقفها ، إخصافاً لعالمها الطبيعي وتنظيها لحياتها الاجتماعية . ويحدد العلم ماعو
تاريخي في حياة المجتمعات بالمراسل الاستراتيجية الكبرى ، أي بالاتصالات
التاريخية الأساسية من مرحلة تبرزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة قائمة على علاقات
اجتماعية أخرى . فإذا كان ذلك هو الاتصال بين الموضوع في المعرفة الجمالية
والتاريخي في التطور الاجتماعي ، وإذا كان هذا هو حد التاريخي ، فإن الأمر
يتجه إلى تحديد مراحل التاريخ الفني للجماعة بمراحل تاريخها العام .

هوامش ومراجع

الفصل الثاني

١ - راجع في تمييز النتائج الفكرية التالية للمعرفة الجمالية :

(أ) المقالات : الرابعة والسادسة والسابعة في مجموعة : (G. B)

(ب) والصفحات ٦٤٢ ، ٦٧٢ ، ومن ٦٩٦ إلى ٧٠٣ ومن ٧٩٩ إلى ٧٧٦ في

كتاب Critical Theory Since Plato

(=) والبحث الذي كتبه ستوت (D. B) بعنوان :

(Aesthetics in Primitive Societies)

ص ١٨٩ في مجموعة :

Men and Cultures, London, 1960

(د) والفصل الثالث من الباب الثاني من كتاب عبد النعم نليمة :

مقدمة في نظرية الأدب

(هـ) حدد جميع اللغة العربية بالقاهرة بمصطفى :

كيفيات ثلاثة (Tertiary qualities)

والشكل العيني Concrete Universal

فالمصطلح الأول : « أحكام قيمة تنصب على الشيء من حيث أنه خير أو شر ،

جميل أو قبيح . وكان الأشياء ثلاثة أنواع من الكيفيات : الكيفيات الأولى العبر

عن صفات الشيء الجوهرية كالاستعداد والحركة ، والكيفيات الثابتة كالاعظم والاول ،
والكيفيات الثابتة من ناحية الحكم عليه وتقديره . .

وعن المصطلح الثاني :

١ - استعمل هيجل هذا المصطلح استعمالاً عاماً وفي معان مختلفة ، وشاع
استعماله لدى كثيرين من المعاصرين ولكن في مدلولات غير موحدة .

٢ - يراد به بوجه عام الشكل الذي لا يتغير على التجربة . وإن تحقق في
الخارج وله وجود مستقل عن الذهن الذي يدركه ، كمثل أفلاطون . وقد كررنا هذا
المعنى بما قال به المدرسيون من وجود الكميات قبل الأشياء . .

مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أفرعها الجمع ، المجلد السادس عشر :
القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٨ ، ص ٢٢٧ .

٢ - راجع في خصائص (الجمال) وخصائص (الفن) :

(١) مراجع متعددة من القسم الثاني في :

Hegel, The philosophy of history, (G. B)

(ب) والقرارات الرابعة والخامسة والسادسة في مجموعة (G. B) .

(-) ومقدمة كتاب لوسيان جولدمان : The Hidden God

(د) والمصفحات ٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ في :

Criticism, The major texts, edited by walter Jack Bates, New
york, 1962.

(هـ) والفصل الخامس (صفحة ١٤٠ وما بعدها) في :

Salisbury, George : A history of Criticism, vol, 3, Simp,
London

٣ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٤ -
 راجع كذلك مواضع متعددة في مادل (فن) ص ٦٤ و (جمال) ص ١١٢
 من مجموعة (G . B) .

وراجع - في المجلدين الثاني والثالث من مجموعة (G . B) - التطور التاريخي
 للمصطلحات التالية :

الإبداع	Creation	-	الإحساس	Sensation
الإدراك	Perception	-	الانسجام	Harmony
الإيقاع	Rhythm	-	التجانس	Homogeneity
التركيب	Synthesis	-	التماثل	Analogy
التناقض	Incompatibility	-	الصيغة	Formula
العلاقة	Relation	-	المحسوس	Sensible
المساواة	Concomitance	-	اللازمة	Inherence
الموازاة	Parallelism			

٤ - راجع :

(أ) مواضع متعددة من المواد (٤ - ٦ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٨) من مجموعة
 (G . B)

(ب) والفصل الثاني (صفحة ٢٥) من الباب الأول من كتاب عبد المنعم تليمة:
 مقدمة في نظرية الأدب .

(ج) صفحة ١١٤٨ وما بعدها في :

Critical Theory Since Plato.

(د) ومواضع متعددة من الفصل الثالث ص ١٢٩ ، من كال أبو ديب : في
البنية الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ،
١٩٧٤ م .

(هـ) لم يميز القاريون الأندلسيون استعمال لفظة (الجلال) لغير الاستعمال
الديني المعروف .

أما الجهال — عديم — فهو الحسن في الخلق والخلق ، والفرق بين الجهال
والحسن أن الحسن يكون في لون الوجه والجهال يكون في صور الأعضاء . والملاحظة
تسميها كليهما :

شكل ملج حسن وجمل معاً

وليس كل حسن جملاً

ولا كل جمل حسناً

والإيحاء : الإشارة على أي وجه كانت .

والإيحاء : الإشارة إلى خلف خاصة .

راجع :

— مواضع متعددة من (لسان العرب) .

— دقات العربية . أمين آل ناصر الدين ، ص ٢٤ ، ص ١٠٤ — ١٠٥ .

(و) يمكن ملاحظة تطور المصطلحات التالية في الأدب والتقدم القديمين :

البناء ، الخط ، الطراز ، الصرخ ، الحرك .

فن البناء — مثلاً — قال الخطيب بن أحمد ، ربيت البيت من الشعر ترتيب
البيت من بيت العرب الكاسر .

المزدباني : الموشح ص ٢١

وقال الآخر :

إنا الشعر ياء يبتيه المبتنوا
فأنا ما نسقوه كان غنا أو سينا
رعباً وألك عينا ثم يستعصب عينا

ابن عبد ربه : العقد الفريد ، الجزء الخامس ، ص ٣٢٧ .

وراجع عن نفس المصطلح (البناء) مايل :

— ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري وزميله ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥ .

— الأمدى : المازنة ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦١ م .

الجزء الأول ، ص ٢٨١ .

— ابن رشيق ، المصدا ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ،

الجزء الأول ، ص ١٢٠ .

— حازم القرطاجي : مناجح البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخويجة ، تونس ،

١٩٦٦ ، ص ٢٧٨ .

٥ — عبد المنعم تليعة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٠ .

٦ — المرجع نفسه ص ١٢٥ .

٧ — هاويز (أدولف) : الفن والاحتجاج عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ،

القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ م الجزء الأول ، ص ٢٢ .

٨ — فريزر (جيمس) : التصنع الدخيل ، ترجمة أحمد أبو زيد ، القاهرة ،

المكتبة المصرية العلمية لتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٠ .

- ٩ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٤ .
 - ١٠ - طاووز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ١٣ ، ص ١٩ .
 - ١١ - المرجع نفسه ، ص ٤١ .
 - ١٢ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٦٩ .
- وراجع كذلك كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

المقدمة و ص ٤٢ ، ص ٦٦ .

الفصل الثالث.

العارف الجمالي

(السور التومي مدخل الى الهدية)

شهد العصر الحديث لقوة طائفة من العلوم ، ينهض كل منها بدرس ظاهرة
أو (مادة) طبيعية أو إنسانية . وآخر هذه العلوم ينهض بدرس الظاهرة الفنية .
وشتاً — بطبيعة الحال — علوم أخرى حول ظواهر أخرى . ولكن المنترك
المعزى والمنتهى الزامن إنما يدور حول (علم الفن) . ولقد قطع العلماء مراحل
فرسيهم إلى تأسيس هذا العلم ، وهي مراحل ثلثة أولية ، ولكنها جاءت
بنتائج يمتد بها .

وحيثما هنا أن تشير إلى التبع (التأمل) المردود في النظر إلى الفن ، وإلى
المبدأ الزامن الموجه لدرسه هلياً . فلهذا حل ذلك التبع التأمل الظاهرة الفنية بكل
شم . فجزء من رده إلى مصدر معلوم ، فربط الفن بمصادر (القيمة) وطلب إليه
أن يصرخ المعلوم والغايات ، وأن يعكس المشكلات والعلاقات ، وأن يرقى وأن
يرجى ، وأن يستنفر . ولقد كان ذلك كله نتيجة غير التبع التأمل عن الوصول
إلى (حقائق) الظاهرة الفنية ، فشفل بعلاقتها عن ذاتها . والبدا الموجه الآن هو
درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها . فليس هناك من سبيل إلى بيان (سمعة)
الفن إلا ببيان (ماهية) الفن .

ويتصل بهذا البدا أمران : علاقة المعرفة — وبطبيعة الحال فأننا نركز
هنا على المعرفة الجمالية — بالوجود ، وعلاقة العمل الفني بالتاريخ الفني .

والأمر الأول فانه قد سبق أن نقرر — في الفصلين السابقين — أن
(حصول) الذات المتحركة على خصيصة جمالية لموضوع ما غير (مثول) هذه

الخصبة في الموضوع ذاته . أي أن الخصبة الجمالية لدى المادف غيرها متحققة في المروف، غيرها في (الواقع)، وفي ذات الوقت فإن الخصبة الجمالية (المروفة) المتحركة غير بعيدة عن الخصبة الجمالية (الواقعية) — وذلك لأن الأولى لا بد — إن كان الحصول والقوسول الجماليان سويين — أن تحصل قرائن مشيرة إلى الثانية، وتقدر قوة هذه القرائن تكون (واقعية) الخصبة الجمالية ومع سطوع هذا الأمر الأول، فإن كثرة من المتخالفين بالفكر والفن تخطط خطأ فيحسب أن المعرفة والوجود بين الفن والواقع، أو (طابق) بينهما .

وفي الأمر الثاني فإنه قد سبق أن نقرر — في الفصلين السابقين أيضا — أن العمل الفني، شأنه شأن التعرف الجمالي، ذو (طبيعة) فردية ذاتية وذو (طابع) اجتماعية . كما أنه قد نقرر أن التاريخ الفني، شأنه شأن التاريخ الجمالي، ذو طبيعة اجتماعية ويعتبر هنا ما اتسمنا إليه هناك من أن العمل الفني والتاريخ الفني يؤثر كلاهما في الآخر وتأثيره . كما بيننا أن التاريخ الفني — إذ يمسك اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — يزرع مزرع التثبيت والتجديد، وأن العمل الفني يزرع مزرع الزلزلة والتغيير . والاحترازان هنا يدوران حول الأمرين جميعا :

ففي الأمر الأول ينتهي الخلط بين (المروف الجمالي) و (الموضوع المرفوع) إلى المطابقة الآلية بين الفن والواقع . وفي الأمر الثاني ينتهي الخلط بين العمل الفني والتاريخ الفني إلى تطلب ما طبيعته اجتماعية على ما طبيعته ذاتية ، وإلى تطلب (الطابع) على (الطبيعة) في العمل الفني .

إن الشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل . وهذا هو الأساس في (مادية) الفن ، إذ هي مادية جمالية ، لأن الفن : **يقود** جمالي الواقع ولأن العمل الفني **تشكيل** جمالي لموقف من هذا الواقع . وهذا هو المدخل الصحيح لتأسيس مبدئية

الفن على ما عيه^(١٩) . أما الشغال فنظر التأمل — عبر تاريخ الفكر الفني والجمال كله حتى المخطرات العلمية الأخيرة — بملاحظات الطائفة الفنية عن ذاتها ، فقد كان يؤسس للمادة على مهمة مفروضة على الفن من قوائم ظواهر أخرى ، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر ، يقول جيروم ستولينز — وإن يكن قوله صادراً عن وجهة من التفكير مختلفة عما نراه — بصدد الانشغال بمهمة الفن تتعلق بظاهرة أخرى عن الانشغال بمهمة الفن تنأسس على مهمته الجمالية : « ... لقد ظل الفن يفسر ويقدّر ، طوال التاريخ كله ، وحتى عصرنا الحاضر ، على أسس غير استيعابية : إما لأن يجعل من أجل منفعة الاجتماعية ، أو لأنه يثبت في النفوس معتقدات دينية ، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية ، أو لأنه مصدر المعرفة . ولعل القارىء يرى أن قيمة الفن تقدر في كل هذه الحالات بناء على ما يؤدي إليه من النتائج ، لا من أجل أهميته الباطنة^(٢٠) ... » .

فإذا كان العمل الفني قد نظر إليه من زوايا كثيرة إلا الزاوية التي تبرز ماهيته ومن الزاوية الجمالية ، فإن تاريخ الفن نظر إليه في ضوء القوانين العامة لتاريخ العلم ، بحيث أهمل مؤرخو الفن التطور — للمستقل نسبياً — لتقاليد الفنية كما أهملوا كافة العوامل التي تفسر خصوصية تطور تاريخ الفن عامة ، وحتى الذين تنبهوا في العصر الحديث — إلى الاستقلال النسبي لتطور التاريخ الفني ، لم يستطعوا مضمّن التغيير في هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من (الصور الثقافية) المختلفة . فها هو توماس مورنو يشير إلى تميز الفن بين صور الثقافة المختلفة ، وإلى نهوض أسس لتاريخ له : « ... في الأزمنة الحديثة أصبح الفن ، بالمعنى الجمال ، يتميز بهالات ثقافية متميزة ، وفضائياً ونظماً من أنماط الإنتاج . ويوجد الآن للفن عامة ، وبشكل فني معين ، مؤرخوه

المتخصصون الذين يحاولون أن يردوا قصة هذا الحيط أو ذاك في العملية الثقافية .
 فالمؤرخ الذي يتناول الحزف أو النسيج فقط ، لا بد أن يكون بشكل ما أكثر تخصصاً
 من ذلك الذي يحاول أن يعالج كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفي سبيل
 المعرفة الدقيقة الخيرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك في عصر
 معين وشعب معين ، في نطاق فن واحد بذاته . . . وقد يكون مؤرخ الفن ، في الجزء
 من الموضوع الذي يعالجه ، حريصاً دقيقاً فيما يتعلق بالمحاورات التنصيلية والآثار
 المادية ، أما خارج نطاق الجزء الذي يعالجه فإن معلوماته تكون عادة أكثر
 غموضاً .

ولقد حدث في مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن ، تقدم كبير في تحويل
 التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارد لفنهم ، إلى التركيز
 على تحليل الأسباب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، وإلى تفسير أعمق للفن ، على
 أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية . وتفتقر دراسات الأساليب التاريخية قديماً
 من التعميم في السمات والاتجاهات التي تتضمنها ، ولكن يمكن أن تكون هذه
 الدراسات على نطاق ضيق نوعاً ما^{١٣٧} . ولكن موزو نفسه يعود - في موضع نال من
 نفس الكتاب - من هذا التمييز ، فيخلط بين الفن باعتباره إحدى الصور الثقافية - في
 تطوره ، وتطور الصور الثقافية الأخرى ، أي أنه يعود إلى جعل تاريخ الفن جزءاً -
 غير مستقل ذلك الاستقلال النفسي الذي أشرنا إليه - من التاريخ الثقافي عامة ،
 يقول : «... أما تاريخ الثقافة ، بوصفه موضوعاً متديداً ، فهو أكثر نشاطاً على الترتيب
 الزمن ، لا يقتصر على الثقافات البدائية . وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن

(الثقافة) اصطلاح أوسع نطاقاً ، ينظم الشعوب والأحزاب المتحضرة وغير المتحضرة . فإن أى تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفترات المتعاقبة الحقب يعتبر ناقصاً إلى درجة يدعو إلى الأسى ، وعلى حين يلج مؤرخ الثقافة لترتيب الزمن ، في الجملة ، فإن له مطلق الحرية في أن يتخلل عنه ، من وقت لآخر ، لبحث موضوعاً عاماً معيناً ، مثل نظام البشرية في مختلف بقاع العالم ، وحيث تحول طريقته ، فترفعاً إلى نهج على . كل هذه المواد تتداخل وتتعاون معاً ، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض ، كلها اقتضى الحال ذلك ، وإن إدراك هذه الحقيقة وإدراجها ليعبران اليوم عن اتجاه تدرى نحو البحث العلمى . وليس ثمة علم ولا فرع من علم ، ولا فرع ولا فرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود شرعية لا يبغي تخطيها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفصل بينها نسبياً ، ولا تميزها سياجات أو أسوار ، مثل المقارنات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن (١٥) ... ،

وليس شك أن هذا كله — ثمرات المنهج التأمل في دروس الفن وفي التاريخ له — قد انعكس على المدارس والنظريات والمتاهج النقدية . فلم تلمس في الفن غاية الصائرة عن طبيعته ، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع في صورة (الإمتاع) مقابل (الإفادة) . أما الغايات الأكثر صراحة عند تلك المدارس والنظريات والمتاهج ، فإنها كانت تلمس — تاريخياً — المشكلات الاجتماعية والنسكية في عصر كل منها .

وتبدأ تلك الغايات (بالتوازن الأخلاقى) الكلاسيكى ، ونتمى (بالتوازن السلوكى) الوضعى ، مارة (بالتوازن النفسى) و (التوازن لاجتماعى) الرومانسين . وقد وصلت الأخلاق الكلاسيكية — الأفلأطونية الأرسطية — إلى تعظيم

عالمة عند كلايكي النهضة الأوربية ، فما هو السير فليب سدى — أحد نقاد النهضة الأوربية في القرن السادس عشر — بتصور تلك الأخلاقية هذا التصور... يزعم سدى إذن أن الشعر أكثر فائدة من حيث التعليم الأخلاق من الفلسفة والتاريخ ، لأنه لا يتناول المسائل المجردة وحسب كما تفعل الفلسفة ، بل يتناول الأمثلة الملموسة ، وبما أن أمثله ليست مقبودة إلى الحقيقة الواقعية فإنه يجعلها أكثر احتياجاً وإثارة مما تفعل في التاريخ . فهو يصور المثالية الحقيقية كقضية تصويرية أمثلاً بالحياة والجاذبية ، بينما يصور الرذيلة بالحيرة نفسها كظهور دائماً في بيئة منفردة^(١)...

كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث عاقل درس الفن من زاوية مثالية — فرداً ومجاعة — درساً موسماً على المسئلة الأخلاقية والدينية . أما (التوازن النفس) فلقد كان غاية الفريق الأنقلب من الرومانسيين ، عندما حولوا الدرس "من المثلث إلى القناتان" ، وهدوا العمل الفني (تنقيساً) من ذات نفس مبدعه : ورسل ظرو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو القناتان : ... ما هو الشعر ؟ إنه تخريباً نفس السؤال : ما هو الشاعر ؟ إذ أن الإجابة على أحدهما متضمنة في إضاح الآخر...^(٢) .

وشغل هؤلاء بعملية الإبداع — وهي عملية سابقة على عملية التشكيل ، والاول مهمة علم النفس ، والثانية مهمة علم الجمال والنقاد — واستخلصوا (معايير) نفسية ، حاولوا أن يسحبوها على الأعمال الفنية باعتبارها — تلك المعايير — أساساً (نقدية) :

... وما هنا ميل شائع لدى الرومنطيقيين ، وهو محاولة تعريف الشعر من خلال عملية الخلق الشعري ، فلكي يكتب الشاعر شعراً جيداً عليه أن يكون في

كيف وكيف من الحالة الذهنية ، والنوع القلائ من الشعر هو غير صورة تلك الحالة الذهنية ، وإن ذلك النوع هو أكثر الأنواع شاعرية وهو غيرها . ويبدو الجدل لأول وهلة كأنما هو دور ، وهو كذلك بمعنى من المعاني ، ولكن المنع في الأمر أنه عبارة لاستعداد أحكام معيارية من وصف سيكولوجي^(١) . . .

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجه هو أن النشاط الفني يتصل (بشر ما) ، وشغل هذا الفريق بـ (ما) هذه عن النشاط الفني ذاته ، ثم اختلف اللسكرون والنفاد - من هذا الفريق - حول تحديد (ما) هذه ، ودارت تحديدهاتهم حول (العصر ، البيئة ، التاريخ ، القومية ، المجتمع ، الحياة ... الخ) .

وفي كل ذلك كانت تحديدهاتهم مثالية فادعة لا تنصح عن قوى وحوامل وفرائض . ثم أسروا على تلك التحديدات - بفهمتها ومثاليتها - ففكر الرومانسيين (المصرية ، السياسية ، التاريخية ، الاجتماعية ، العسكرية ، الوطنية ، القومية ، الانسانية ... الخ) ، أي أنهم عجزوا عن تمييز الظاهرة الفنية وشغلها بملاقاتها بفهمها وفرضها عليها وظائف مؤسسه على هذه العلاقات .

أما التوازن السلوكي عند الوضعيين فسمى بتصل مباشرة بالنص (بالعمل الفني طاعة) ، ولكن من جهة كيفية تلقيه ، لا من جهة كيفية تفكيكه : . - الثانية هي (ربط النقد ، حتى ما كان عادياً فانها مت ، بالتفسير السيكولوجي المتكامل) بالسيكولوجيا إذن هي العلم الذي اختاره وأشاردز ، وصفات الأشياء . لا تدرس هل أنها حقائق مستقلة ، ولكن على ضوء ما تركه من أثر في الأشخاص الذين يمارسون هذه الأشياء . وقد تتساءل كيف يستخلص وأشاردز نظرية في القيم من مجرد الوصف ، مهما يكن دقيقاً ، فالسيكولوجيا علم وصفي لا قيمي . وحل هذه المشكلة يتم بيسر إذا قدرنا

القيمة على ضوء وظيقتها . (كل شيء له قيمة إذا كان يحقق غرضه) . وأعظم الحالات
السيكولوجية قيمة هي التي تحقق أعظم عدد من الرغبات ، مع أقل مقدار من الحمية
بصحب الرغبات الأخرى . ولذا فإن الحالة المثلى هي التي يتحقق فيها التنظيم المتوازن
بين المواقف .

إذاً فأول إسهام إيمان يقدمه وتشارد في كتابه هذا هو صياغة هذه النظرية
السيكولوجية العامة — التي قد تسمى بالسيكولوجيا البشرية . وهي تشمل علم
الأخلاق أيضاً ، ولكن بعد أن عرفت تعريفاً جديداً اعتماداً على السيكولوجيا
السلوكية . الصالح هو الذي ينتج قيمة يمكن الوصول إلى إثر التلقية بواسطة إحداث
الآثار بين الوظائف في داخل الجسم^{١٥} وهذا معنى قد تحيد تأويله عموماً
تصل بحالاتها بهذا الضرب من الدرس ، لكنه — أي هذا المعنى — لا يتصل
بعمل الفلد الفن .

بعد هذا التفرع للدخول التي دخلت منها المناهج التالية إلى مشكلة الفنان ،
يشهد بوضوح التدخل للعنصر هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفني من جهة
طبيعة التعرف الجمال ، وصلة الفنان بمهوهه من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

(١)

أما الموضوع الأول — صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمال —
فقد استقر لنا فيه أمران :

في الأمر الأول يبرز ميل العلاقات الاجتماعية تحرراتها والاستقرار ، فبرز —
حسب هذا التوزيع — ميلها إلى أن تُعد الصلة الجمالية — وخصيصاً فردية دائمة —
بين أفراد الجماعة وواقعهم بما هو مائل من الحيرة الجمالية ، وإلى أن تُحدد هذه الصلة
الجمالية ، بأفان المثل الجمال الأعلى السائد لدى الجماعة .

وفي هذا (التنازع) بين ما هو فردي وما هو اجتماعي تمتدق (الطوايح)
 الاجتماعية للصلة الجمالية ذات (الطبيعة) الفردية ، كذلك فانه في هذا (التنازع)
 بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي تمتدق (الطوايح) الموضوعية للصلة الجمالية ذات
 (الطبيعة) الذاتية . ولقد ذكرنا ، في موضع سابق ، أن الصلة الجمالية كينونية تعامل
 (خاص) بين الفرد وواقعه ، وأن هذه الصلة الجمالية تترخر بآ (خاصاً) من المعرفة .
 وهنا نقول — في ضوء (التنازع) الذي سلف ذكره — إن هذا الضرب الخاص
 من المعرفة ذاتي وموضوعي ، وإنه — نتيجة لذلك (التنازع) ينهض بدور (نوعي)
 في عمليات التغيير التاريخي الاجتماعي ، لأنه — وحده — من بين ضروب المعرفة
 البشرية الذي ينهض ببناء رمزي عوازل للبناء الاجتماعي ، حيث يبرز في هذا الموازاة —
 تشكيلاً — كل ما يبرز به الواقع .

والأمر الثاني : يبرز ميل التاريخ الفني نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز —
 حسب هذا النوع — ميله إلى أن يجد العمل الفني — وطبيعته فردية ذاتية — بما
 هو مائل من الخبرة الفنية ، وإلى أن يحدد هذا العمل الفني بآفاق التقاليد الفنية لدى
 الجماعة . ولقد سبق القول إن العمل الفني يؤثر في حقائق التاريخ الفني وتقاليد ،
 كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والتقاليد . ويميل التاريخ الفني في تأثيره إلى التمسك والتجميد
 والحفاظ ، ويميل العمل الفني في تأثيره إلى التمديد والتشوير والتغيير .

وإذا استقر لنا هذان الأمران ، فانه من الطبيعي الوصول إلى نتيجة واضحة ،
 بل هما تبيحان لامتثال لمن يعلم بالأمرين السابقين .

اما النتيجة الأولى فنقول (تنازع) بين عناصر (الموقف) في العمل الفني من
 ناحية ، وحقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية . إن عناصر

الموقف - وهي اللبنة الأولى التي يوجه الفنان إلى إبداع عمله - ذات طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية ، ذات طبيعة ذاتية موضوعية كما سبق القول في الفصل الأول من هذا البحث . ولا تبين هذه العناصر - لدى الفنان - أفكاراً ومفاهيم ، وإنما تبين (مشكلة) . التشكيل - لا التعبير - أداة الفنان إلى إقامة موازنة رمزية للواقع . ويتحقق في هذه الموازنة - أدواتها : حقائق التشكيل - الناعم الذي يسعى الفنان إلى تحقيقه في واقعته النفس والروحي والفكري والاجتماعي . وتتكس في هذا التنازع الجديد صورة ذلك التنازع السابق بين ما هو فردي وما هو اجتماعي :

عناصر الموقف لا تبين لدى الفنان إلا مشكلة ، وهي في ذات الوقت لا (تحقق) تشكيمياً إلا بأداة اجتماعية هي اللغة - في الأدب - والتقاليد الفنية عامة . وكما رأينا هناك - في التنازع السابق - نرى هنا : أن اللبنة الأولى التي يوجه الفنان إلى إبداع عمله - وهو الجامع لعناصر الموقف قبل تشكيلها - يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً ، ثم يفرغ إلى أن يكتسب الطابع الاجتماعي الموضوعية المعقدة ، عندما يفرغ من اللبنة التشكيل لدى الفنان إلى التحقق التشكيلي في العمل الفني في المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحركة والحياة ، نحو الوجود ، نحو التعديل وإعادة البناء ، وكلها خصائص اللبنة الأولى وكافة عناصر الموقف . وفي المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقيد والحصر والحفاظ ، نحو التسكين ، نحو تثبيت البناء المائل ، وكلها من خصائص (الأداة) والتقاليد الفنية . إن الذراع إلى التعديل والتغيير يمد في جوهره (وجهة) في التغيير التاريخي الاجتماعي . كذلك فإن الكيفية التي يواجهها الفنان الذراع إلى التثبيت ، إنما تعد في جوهرها (وجهة) في التغيير التاريخي الاجتماعي ،

مادام تلبس الألبية والتقاليد الفنية إنما بعد في جوهره (وجهة) القوة الاجتماعية
السائدة .

إن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا — التنازع بين عناصر الموقف
وأدوات تشكيلها ، تحدّد مدى نجاحه الفني من ناحية ، كما تحدّد انجازه الفكري
والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية ، ومعنى الكلام هنا — في هذه النتيجة الأولى —
أن عناصر الموقف كما تبين لدى الفنان مشكلة (قبل تشكيلها) ، فلها تدرك لدى الفنان
مشكلة (بعد تشكيلها ^(١١)) . إن التوصل إلى عناصر الموقف إنما يكون بمرآة
تشكيلية .

وأما النتيجة الثانية فبحول (تنازع) بين حقائق التشكيل في العمل الفني من
ناحية وتقاليده التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وبحول (تنازع) بين تشكيل جمالي
في العمل الفني يسعى إلى تحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسعى
إلى التمسك من ناحية ثانية ^(١٢) . ويان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلاً ويواجهه
هذا العالم بالتشكيل . يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطنع — لإيجازه — خبرة
تكتيكية — هي أدوات فنية وتقاليده فنية — تعكس الخبرة التاريخية الاجتماعية
للجماعة . أي أنه يصطنع أدوات الجماعة ليشكل موقفاً من الجماعة نفسها . هنا يسعى
العمل الفني إلى الوجود من خلال الوجود يسعى الفنان إلى التحقق — الرد ، المراجعة :
الموقف — من خلال افتتار تشكيل وهنا يتحدد نجاح العمل الفني بمدى قدرته على التاريخ
الفني ، ولا يتم هذا العمل الفني إلا بمدى ما يحدّثه من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات
الفنية وما يحدّثه من دلالة التقاليد الفنية . وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على
الأدوات والتقاليد ، بحيث تبدو هذه السيطرة (تحرراً) من تلك الأدوات والتقاليد .

يتبدى العمل الفني فعلاً حُرّاً ، ويتبدى الفنان فاعلاً حُرّاً ، وتتبدى عملية الإبداع الفني
 فاعلية حرة هنا من جهة التنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخية
 الفني من ناحية ثانية . أما التنازع الثالث - بين تشكيل جمالي في العمل الفني بمعنى التحريم
 من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع بمعنى إلى التقييد من ناحية ثالثة -
 فلنصق بصورة التنازع السابق وبيان ذلك أن الفنان يعطّغ - من جهة طبيعة التعرف
 الجمالي - عبرة الواقع الجمالية ليس هذا الواقع جالياً . إن الفنان (يحصل) على
 (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأجسام والأشياء
 من خلال الخبرة الجمالية الجماعية . لكن خبرة الجماعة الجمالية تميل نحو السكون توتئماً
 للأوضاع القائمة ، بينما حركة التعرف الجمالي لدى الفنان تميل نحو التجاوز وصولاً
 إلى أوضاع أكثر إنسانية . إن الفنان يدرك علاقات الواقع - الطبيعي والاجتماعي -
 وحقائقها بكل وأبجدة وتكوينات ونماذج وأنماطاً . ويصل الفنان إلى كل ذلك
 عن طريق وعيه بالتناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع ، وعن طريق
 وعيه بالتنافر والتشوّذ والتناقض . ولأن هذه الخبرة الجمالية تاريخية اجتماعية ،
 فإنها تصل بالعارف الجمال - الفنان - إلى تناقضات الواقع وعلاقاته . ولأن
 التعرف الجمال يحصل الوحي الجمال عن طريق التناغم والتنافر والوحدة والتناقض ،
 فإنه - أكثر من أي ضرب معرفي آخر - يصل بالعارف الجمال إلى حقائق
 البناء التاريخي الاجتماعي للواقع . ولأن التعرف الجمال يزول الخبرة الجمالية بمعنى
 إلى تعديلها وتغييرها ، فإنه يصل بالعارف الجمال - من قلب البناء التاريخي الاجتماعي -
 إلى (نط) لذات الواقع أكثر جوهرية وإنسانية . معنى الكلام هنا أن الخبرتين
 التشكيلية والجمالية متكسان - كما سبق في الفصلين الأول والثاني - خبرتهما لجماعة
 في التاريخ ، وهما من أدواتها الفلذة لتثبيت أوضاعها ومصالحها .

ثم إن هاتين الخبرتين هما سبيل الفنان إلى إتجاه عمله . لكن الفنان الحق في كل عمل فني حقيق — لا يخضع للخبرتين وإنما يوزعها بالسيطرة عليها ثم يفرهما وتطويعها — الأول (التكنيكية) بكيفية تعامل جديدة والثانية (الجمالية) بضال التعرف الجمال ضد المثل الأعلى الجمال — لإتجاه عمله . ولذلك فإن العمل الفني — بعد إتجاهه — يخلق موازنة ومزية للواقع . يتحدى الواقع الموضوع — في هذه الموازنة الرمزية — محوراً معدلاً ، مغيراً ، متورداً ، في اتجاه واقع — من قلب الواقع المائل — أمم ، وأكمل ، وأجمل .

العمل الفني — إننا — تشكيل يواجه تشكيلاً ، تشكيل جمالي يواجه تشكيلاً تاريخياً اجتماعياً . بناء يواجه بناء . إن الفنان يدرك واقع جمالياً ، والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع .

إن الفنان يواجه واقع بتشكيل مقابل يفر — رمزياً — التشكيل التاريخي وبعد بناء الواقع الحقيقي . ولذلك فإن الفن — أكثر من أي حيز آخر من النشاط البشري — يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود ، لأنه يفر — رمزياً — الضرورة في الواقع — الطبيعة والمجتمع — ليصل بهذا الواقع إلى الحرية انه يفر ويحرر جمالياً ورمزياً ، ثم تأتي كل الأعمال والأنشطة البشرية لتفر وتحرر فعلياً . ينشأ — من هذا التصور — ضرورة احترامين :

وربما الاحترام الأول نحو الأساس المثل الذي يحمل من (التميز) أصلاً (التعارض) . فها نرى يتذكروا واقع يضع الثنائيات التي يتقابل في كل ثنائيتها أمران متقابل تضاد (الواقع والا واقع — القرى والنام — الخيال والفكر — المثل والواقع) ليستي إلى تضاد بين علم وفن : ، ، وإذا عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهو آخر إنكار ينطوي عليه تعريفنا وأهم ما يحسن أن

نذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية ، فإن المعرفة المفهومية في صورتها
 الثالثة أهي الصورة الفلسفية واقعية الفزعة دائماً لأنها تحاول أن تقرر الواقع في
 مقابل اللا واقع أو أن تقلل هذا اللاواقع . أما الحدس ففته أن لا يكون هناك
 تمييز بين الواقع واللا واقع . والمهم في الصورة إنما هو تمييزنا كصورة مثالية خالصة.
 وإذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية وبين المعرفة المفهومية أو العقلية فإنا
 نطعم في استقلال هذا الشكل البسيط البتال من المعرفة هذا الشكل الذي شبه بالحلم
 (بالحلم لا بالتوهم) والذي تكون الفلسفة بالنسبة إليه أشبه بالبقعة ، والحق أن من
 يتساءل تجاه أثر من الآثار الفنية هل الشيء الذي يدور عنه الفنان صادق أو كاذب
 من الناحية المنطقية بآلية أو التاريخية العا يلقي سؤالاً غير ذي معنى ويرتكب خطأ
 أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات الخيال في الهواء :

إنه سؤال غير ذي معنى لأننا حين تميز بين الصواب والخطأ فإنا يكون الأمر
 دائماً أمر تقرير واقع وإصدار حكم به هنا لا ينطبق على حالة صورة تنظر لتسخر أو على
 حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم.
 ومن البعث أن يفترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق (العالم) الذي ليست
 الصورة إلا تحقيقاً فردياً له . فنحن لا نشكر هنا أن (العالم) كروح الله موجود
 في كل مكان يحرك بقاءه كل شيء . وإنا نشكر أن يكون العالم من الناحية المنطقية
 صريحاً في الحدس من حيث هو حدس ومن البعث كذلك أن نلتجئوا (كلها) إلى مبدأ
 وحدة الفكر . فليس يوم من هذا المبدأ بل بقوله أن تميز تمييزاً واضحاً بين الخيال
 والفكر ، فن التمييز وحدنا إنما ينشأ التعارض ، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة المعيارية .
 إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ
 أي عن تقرير العالم وإدراك الحوادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي

يتميز بها الفن . فن نهره التفكير من صفة المثالية هذه . تبدد الفن ومات : مات في الفنان قلما به يصح نقاداً بعد أن كان فناناً ومات في المشاهد قلما به يلاحظ الحياة في حالة وهي بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد ^{١٧١} .

إن الأساس الفلسفي الموجه للتصور الذي يبناه يختلف عن هذا الأساس الفلسفي المثال الموجه للتصور الذي بناء بندوكروتشه . لم يكن (تيجر) التوجية (ماهية ومهمة) مدخلا لنا إلى التضاد والتعارض بين العلم والفن ، وإنما كان مدخلا لنا إلى نقي التضاد والتعارض بينهما . إننا نفينا التضاد بين العلم والفن ، وجعلنا التميز بينهما أساساً لبيان (توجية) الوصول إلى المعرفة ، وهي واحدة .

إن معرفة الواقع واحدة . وهناك سبيل واحد إلى معرفة الواقع ، وهناك سبلان إلى (التعامل) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن : أداة كل منها إلى الحقيقة مخصصة ، وتؤدي الحقيقة في كل منها بصورة خاصة .

ويجب الاحتراز الثاني نحو اجتهاد من اجتهادات الفكر للادى ، يتصل بلح الجدل - في العمل الفني - بين المواقف وتفكيكه ، ومغزى ذلك في عمل الفردى بالاجتهاد . ونحن نصدر عن الأسس الفلسفية العامة التي يصدر عنها صاحب الاجتهاد ، لكننا نختلف - وهنا موضع الاحتراز - مع نتائجه . ومما صاحب هذا الاجتهاد هو إرنست فيشر ، الذي يضع هذا الأصل أولاً : . . . وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده . لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضاً كيف يقدمه ، في أي سبيل وبأي درجة من الوعي الاجتهادي والفردى ^(١٧٢)

ثم يرجع فيشر إلى نتائج معرفة في الفكر (المثال) فيقول : . . . ولكن

بها بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى النمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته
 فإنه من الجوهري أيضاً أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية . وإن
 تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة ، إذ أن اختيار الموضوع
 ينعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائد . فالتحول من الموضوعات
 الأسطورية إلى الموضوعات المداسة هو اقتحام الناس العاديين عالم المارك والبيلا .
 وفرض العناية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية في المدينة
 والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أننا عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية ،
 والتخل عن (دراما البيلا .) (اساطير (راجيديا البرجوازيين) . . . هذه الموضوعات
 الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتطلب أشكالاً جديدة ، كشكل
 الرواية الفني . وهذا النوع من التطور لا يمكنه أي صيغة جامدة ، ولا هو يمنع تسلسلاً
 متتابعاً في الأحداث فيظهر الموضوع الجديد أولاً ، ثم المضمون الجديد يوفق النهاية الشكل
 الجديد ، بل هو بالآخرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة ويمكن للفنان التناوب من أمثال
 جيوتو أو سير فانس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة ، متخطياً عدة مراحل
 دفعة واحدة . وإن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار (وخاصة الموضوعات
 الدينية) ، ووفرة الأسلوب القديم على الاستمرار في التأخير ، وتأثير مجموعة
 متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل
 منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصور مؤقتة ، ويظهر شخصية فنية عظيمة . .
 الأمر الذي يحدث جادة كمصادفة سعيدة — إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدي
 إلى التمسك بالتطور أو تعطيله ، بحيث تظهر المعاني الجديدة والأشكال الجديدة
 بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة .

وإنما عندما نخل أي عمل فني محدد ، أو أي حركة فنية أو عنصر من عناصر الفن ينبغي أن نطور من تأثير الآراء المسبقة . ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن في مجموعه ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التي تطرأ على المضمون والشكل في الفنون إنما ترجع في نهاية المطاف إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، ونجد أن المضمون الجديد هو الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة .^(١٢)

تختلط الأمور — في بعض الدراسات فيشر — اختلاطاً كبيراً : فهو يلمس على (تطور الموضوعات في الفنون) وما يلمس عليه هو من شأن علم الاجتماع الفني ، أما علم الفن فيرى لكل عمل فني موضوعاً (ما الموضوع في الفن ؟) .

وهو يرد التغيرات التي تطرأ في الفنون إلى العوامل التاريخية الاجتماعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يذهب إلى الاستقلال النسبي لتاريخ الفن . ثم هو يعتمد تلك الثنائية المثالية ، ثنائية المضمون والشكل ، ويجعل الأول محمداً الثاني تكوين المثير الأول — الذي يحفز الفنان إلى الإبداع — عناصر نفسية وروحية وفكرية واجتماعية ، رقي إلى أن تكون (موقفاً) لفنان من واقعه الذاتي والموضوعي . وبين هذه العناصر الفنان — في موقفاتها — مشكلة ، يتضح وضوحها بتضح تفكيكها فلو كانت لا يبين — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تفكيكه . فليس — إذا — ثمة (معنى) مسبق يريد الفنان (توصيله) وليس ثمة (غرض) يريد الفنان أن (يعبر) عنه . لأن إشكالية الفنان إشكالية (تفكيكية) وليس إشكالية (فكرية) ولذلك لا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بفرائ تفكيكية من عمله فالتفكيك يدخل إلى الموقف ، وليس العكس .

وقفتا في الصفحات السابقة عند صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي . ونقف - في هذه الوحدة الثانية من هذا الفصل الثالث - عند صلة الفنان بمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . وفي هذا السيل فإننا قد أكدنا فيما سبق أن هذه المعرفة الجمالية إنما هي ثمرة كيفية تعامل خاص مع الواقع ، وليست (علناً) بهذا الواقع كما أنها ليست تفسيراً له .

واتينا من ذلك - في ميدان الفن - إلى مسألتين: اتصلت أولاها بالطائفة الفنية . وفيها يبدى الواقع مفسراً للفن لا العكس . ذلك لأن (ماعية) التعامل الفني مع الواقع - ومن ماعية جمالية - محكومة بمسرى تطور هذا الواقع نفسه ، وهو المستوى الذي يعكس نفسه في مثل مجل أعلى للجماعة . وذلك أيضاً لأن تاريخ الفن - في واقع تاريخي اجتماعي محدد - محكوم بمراحل التاريخ العام لهذا الواقع . لهذا كله كان طلب (الواقع في الفن) معناه طلب (موضوعية) في معرفة ماعيتها (جمالية) ، ومعناه طلب (العكس المألوف) للواقع في نقاط حركته المواراة الرمزية لهذا الواقع . ولهذا كله أيضاً كان طلب (الفن في الواقع) معناه درس الطائفة الفنية في ذاتها وفي علاقتها ، أي معناه درس (الخصوصية) في حقيقتها (التاريخية) بمجل الواقع مفسراً للفن ، إذ هو - الواقع - مفسر لكل الظواهر . واتصلت المسألة الثانية بالعمل الفني . وفيها تبدى السيل الفني ذا ماعية (تنكيلية) ، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقعه لا تبدى نفسها لصاحبها الفنان إلا مشكولة ، ولا يبين له هذا الموقف فاضحاً إلا بتسام تنكيلة .

إن مشكل الفنان ليس مشكل (توصيل) ، وإنما هو مشكل (تشكيل) . ولذلك كله كان (التوصيل) إلى موقف الفنان من واقعه إنما يكون بالتأني الصحيح

للتفكير ، لأن حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية لا تتكسب في العمل الفني إلا مشكلة . إن هذه الحقائق لا يبدو — في العمل الفني — في (صورتها) وإنما تبدو (تصويرها) تبدو الحقيقة (النفسية ، الفكرية ، الاجتماعية) في العمل الفني في تشكيل جمالي يوازنها ، وطلبها إنما يكون في صورتها المشكلة لأن موضوعيتها الواقعة . ولقد نهنا — في هاتين المسألتين جميعاً — إلى تنازع دائم بين التعرف الجمال من ناحية والمثل الأعلى الجمالي من ناحية ثانية ، وبين العمل الفني من ناحية والتاريخ الفني من ناحية ثانية ، ومعزى هذا التنبيه هنا أن الفنان قد لا يرسل في عمل من أعماله الفنية بمثل من المائل الواقع لكنه لا يمكن أن يتصل عن المثال — ومبتداء الواقع وغايته الارتقاء بهذا الواقع — الذي تشده الحاجة . ومعزاه أيضاً نتيجة الدرس الجمال من متجهين آخرين ساداً الفكر الجمالي عبر كل تاريخه : منح المصلحين الاجتماعيين الذين يصفون المائل مقومين ، ومنح الفلاسفة الأخلاقيين الذين ينفذون المثال مؤصلين .

إن الأمر يختلف في الفن : فليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال ينتهي إليه . إن كل عمل فني جديد تماماً . إن القواعد الفنية والأصول والابتدائية الجمالية والتقاليد الفنية ، كل هذه ليست (مثلاً) (بر) لأمثالا) . إنها صمد الأعمال الفنية القديمة ، وأدوات لدرس الأعمال الفنية الجديدة ، لكنها لا تنضج (نضجاً) لعمل فني لم يوجد بعد . إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل ولید من السكاتات الإنسانية والحية عامة ، يمكن درسه حسب خصائصه محقق في ملايين الأفراد من جيله ، لكن العلم لا يضع نضجاً لوليد من جيله ، لم يولد بعد . إنما يتم النضج بنهاج الحق .

ولقد يضيء هذه المسألة — صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية — صلتان أخريان تساعدان على تحديد تلك الصلة الأساس . والأول من هاتين الصلتين الأخريين هي صلة الفردى بالتاريخى ، والثانية هي صلة الاجتماعى بالأعلاق :

فإذا كان فهمنا لما هو (تاريخى) إنما ينصرف إلى مايقعون بمرحلة استقرائية كاملة من حياة الجماعة ، بمرحلة تاريخية اجتماعية أساسية (. . . إنشائية ، وأسمالية ، اشتراكية) فإن هذا الفهم يحمل صلة الفردى بالتاريخى — في الفن — تثير جملة أمور .

يرتبط أول هذه الأمور بالإحساس الجمال لدى الفنان ، فإذا كان الذى يحدد هذا الإحساس الجمال إنما هو التقويم الجمال ، وإذا كان الإحساس الجمال لا يقوم فشيء ما، فمحصراً جمالياً من جهة حقيقته الموضوعية لحسب وإنما يقع ذلك الإحساس على هذا العنصر تلبية لحاجة نفسية وروحية وجمالية ، وإذا كانت هذه الحاجة — وأية حاجة إنسانية أخرى — محكومة بمستوى تطور الجماعة ، فإن الإحساس الجمال لدى الفنان محكوم بمستوى تطور مجتمعه . وقد كنا — في الفصل الثانى من هذا البحث — قد تناولنا للتأرجع بين الإحساس الجمال لدى العارف — فناناً وغير فنان — والنقل الجمال الأعلى لجماعته . ولا يقتضى القول هناك مع القول هنا . ذلك لأن الإحساس بها بدلول النل الجمال ، فإنه ببدله لكنه لا يتجاوز . إن التقدير (التقويم) لا يتجاوز القدرة .

ويرتبط ثلث هذه الأمور بالتأثير الذى ينفذ الفنان إلى إلقاء صله الفنى ولقد يكون التأثير إنسانياً كلياً ، أو تاريخياً جزئياً ، أو شخصياً وقتياً ولكن التأثير فى كل

أحواله خاضع لتلك التلازم بين الفردي والتاريخي : فهو - الكثير - متفاعل مع ذات فردية ، ولكن هذه الذات الفردية - بمقتضاها النفسية والفكرية والاجتماعية - تحصلت عبر آلية العلاقات التاريخية اجتماعية محددة . إن الفردي يحكم بالتاريخي إن (الموقف) - في العمل الفني - يحكم بالمرحلة التاريخية الاجتماعية لا بالنسبة العابرة الزمنية . ليست الأعمال الفنية مرتبطة بالنسبات العابرة ، وليست (شواهد) على الأحداث الجارية ، لأنها تعكس - مهما تكن طبيعة التأثير - مستوى تطور الجماعة في مرحلة كاملة من مراحل تاريخها . وقد يرجع الفنان إلى مثل أعلى لمرحلة سابقة ، وقد يرنو إلى مثل أعلى لمرحلة آتية ، لكن عمله الفني - في كل الأحوال - لابد أن يعكس موقفاً من المثل الأعلى للمرحلة الثالثة ، فديرسخ لهذا المثل ، أو يبدله ، أو يحوّله ، أو يثوره . إنه يزلزله لكنه لا يغيره . إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغير المرحلة ذاتها ، وتهد الصور الثقافية المختلفة لهذا التغير ، لكنها لا تصنعه . إن الفنان يزلزل المثل الأعلى المائل رجوحاً إلى مثل سابق أو يرنو إلى مثل آت ، والذي يحدد الرجوع أو التقدم إنما هو الموقف الفكري والاجتماعي للفنان .

ويربط ثالث هذه الأمور بالآداة التي يصطنعها الفنان ، وهي في مجالنا - الأدب - اللغة . وتبدو علاقة الفردي بالتاريخي هاهنا على النحو التالي : إن الفنان يقتبط بأداة على مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريخي ، وهو يتعامل مع هذه الأداة بكيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردي فإذا كان مستوى تطور الآداة يدل على الخبرة التقنية - في الفن : طرائق الآداء والتقاليد الفنية - للجماعة في مرحلة من تاريخها ، وإذا كانت هذه الخبرة التقنية (تتضمن) المثل

الأعلى لهذه الجماعة في هذه المرحلة ، وهو المثل الذي يعكس تناقضات الجماعة
فكرياً واجتماعياً ، فإن السكينة التي يتعامل بها الفنان مع هذه الآداة إنما تنصحب
عن طاقاته ومدى استيعابه لطورة جماعته السكينية من ناحية كما أنها تنصحب
عن موقفه من تناقضات جماعته فكرياً واجتماعياً من ناحية ثانية. إن القيم الصحيح
للعلاقة ما هو تاريخي بما هو فردي في الفن — ونظن أن هذا القيم قد تبدي
في الأمور الثلاثة السابقة — يجعل التاريخي مفسراً للفردي ، ويحرر التاريخي من
تصورين ثالين : أولهما كل مطلق ينسحب بالتاريخي حتى يتساوى بالعمل الفني على
الزمان والمكان ، وثانيها جزئ متعين يضيّق بالتاريخي حتى يربط بالعمل الفني
بالتساية الزمنية والحداث العرضي .

إن القيم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التاريخي مفسراً للفردي . ويحدد هذا
التاريخي بمرحلة من حياة الجماعة ، ويجعل العمل الفني عاكساً لطيرة الجماعة
السكينية في هذه المرحلة ودالاً على موقف فكري اجتماعي من تناقضاتها . كما أن
القيم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التشكيل — في العمل الفني — دالاً على الموقف
وفي هذا ما يبرجه المدرس الفني والنقدى الوجهة الصحيحة ، وما ينسحب من إضافة
(دالات) إلى الأعمال الفنية لانهض عليها فرائي تشكيلية من الأعمال الفنية نفسها
وبعد هذه الصلة — صلة الفردي بالتاريخي — نأخذ إلى الصلة الثانية وهي صلة
الجمال بالأخلاق . ولقد ذكرنا أن هاتين الصلتين تعنيان المسألة الأساسية في هذه
الوحدة من البحث ، وهي صلة الفنان بمجتمعه من جهة طبيعة العرقة الجمالية .
وبعين على بيان صلة الجمال بالأخلاق سلامة المفاهيم ونتائج العلم ، فليس هناك
تعارض بين الجمال والأخلاق . فالجمال يدل — بكيفية مخصوصة — على
الأخلاق ، ويضم الأخلاق عناصر المثل الأعلى الذي يتكسر الحقائق العامة لتشكيل
التاريخي الاجتماعي ، وهي العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية .

ويراجع الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي لتفكيك حاله في الزمان وميله ويعد خلقه من جديد بموازاة وعزلة تبسدى في الواقع فتح ما ترضى إليه ظاهره وحال ما يحويه جوهره . إن سبيل الفنان ليس التقيد ، ولا التعليم ، ولا التقنين ، وإنما سبيله التفكيك . وهو عندما يراجع التشكيل التاريخي الاجتماعي المائل بتشكيل حال يتجه إلى المثال فأنما يراجع الأخلاقي - بكل عناصره السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية بالزلة والتعديل - . ولهذا فانه يستحيل الوصول - في العمل الفني - إلى الأخلاقي إلا من خلال التشكيل . إن أداة الفنان الوحيدة من المواجهة التشكيلية والعمل الفني تشكيل حال الموقف . ولا يصح المواجهة التشكيلية إلا بوصف تاريخي اجتماعي راق ، لأن صحتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التشكيلية والجمالية للجماعة ، وهي الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة في التاريخ . فأنما صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعني اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان . كذلك الأمر في العمل الفني ، إذ لا يصح تفكيك الفنان إلا بمدى وعيه الجمالي المستوعب ، ولا يصح موقفه إلا بمدى وعيه التاريخي الاجتماعي المستوعب . والخبرة الجمالية للجماعة هي تراث شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة ، والواقع التاريخي الاجتماعي يضم قوى اجتماعية متناقضة . ولأننا فإن تفكيك الفنان ينصحب عن موقفه من تاريخ جماعته الماضي ومن تناقضاتها الحالية . وفي هذه الحالة - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد الجمال بالأخلاقي لدى الفنان .

يتصل بهذا كله ما نقرر - في الوحدة السابقة من هذا الفصل - من أن الفن يبيد بناء الواقع وصولاً إلى جوهر الواقع نفسه ، وأنه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع إلى الحرية . فأنما كان للحرية منزواها لدى كل قوة اجتماعية ، فإن مواجهة الفنان لواقعها تشكيليًا - لتحريره - إنما تبرز برهانه

شديدة المغزى الفلسفي والاجتماعي لموقفه : ... الحرية هي فهم الضرورة ومعنى
الضرورة أن كل شيء في الطبيعة والإنسان والمجتمع إنما تحكمه قوانين موضوعية
ومعنى الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركاتها وإخضاعها
لإرادتهم ، وبهذا يتحكمون في تطور الطبيعة والمجتمع على السواء . وتظل الضرورة
(عباءة) متحركة طالما بقيت القوانين التي تحكمها غير مفهومة ، وتتحول إلى
ضرورة (مبصرة) ، أي تتحول إلى حرية البشر ، عندما يكشفون تلك القوانين .
فإذا كان أعمق تحقق للحرية هو في جوهره أكمل معرفة بالضرورة ، فإن هذه
المعرفة لا تأتي إلا عن طريق صور التعبير الثقافي وأشكاله التي يتخذها البشر ووسائل
التعرف والكشف والتفكير والإدراك وإخضاع واقعهم الطبيعي والاجتماعي لمصالحهم
وعلايات وجودهم . وبمثل ارتقاء تلك الوسائل وتقدمها تاريخ الإنسان في سعيه
لتحرفهم واقعهم وتطويره طبقاً لأهدافه ، أي في سعيه نحو تحقيق حريته . وليس
التاريخ البشري سوى معارك الإنسان في سبيل كشف ظواهر الطبيعة وبجولاتها
وفي سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعي وأسرار النفس الانسانية وطاقتها . لقد
أجاء الفن للإنسان أبعاد الضرورة الطبيعية والاجتماعية والنفسية وكشف الجوهرى
في حركتها ، ، وساعد الفكر النظري في الصياغة والتعميم الشاملين للقوانين تلك
الحركة . كما ساعد العلم في معرفتها موضوعياً وأمدت تطبيقاتها الإنسان بالقُدرة على
السيطرة عليها . الثقافة أداة للإنسان في التعرف وفي التغيير ، والحرية هدف هذا
التعرف وهذا التغيير . إن الحرية غاية الإنسان وكآل وجوده ، والثقافة فعل ويتبادل
بشئان هذه الغاية . وبقدر ما يعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحركة في طاقته
النفسية الداخلي والمنسرة لحركة المجتمع والطبيعة ، بقدر ما يحقق من حرية .¹¹⁰

من هنا لا يمكن فهم عملية الإبداع الفني - من جهة تشكيلية لا من جهة تقنية -

الا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تخضع في آن تنازلاً بين صفات التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتنازلاً ثانياً بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسمى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمى الى التقييد من ناحية ثانية ، ولقد ذكرنا أن هذه الفاعلية تعمل - وحدها - على مدى سيطرة الفنان على الأدوات والتقاليده الفنية وعلى موقف الفنان فكرياً واجتماعياً . هذا عن علاقة الفنان بمهنيته من جهة طبيعة المرفق الجمالية .

ولكن الفكر التأمل - قبل الخطوات العملية للممارسة - لم يكن قد ميز مادة الظاهرة الفنية ، فطلب الى الفنان مهمات ليست من طبيعة نشاطه ، ووفقاً للجمهور على طادات في الفنى تنظر من الاتصال الفنية تلك المهمات ، إن العجز عن تمييز الخصوصية في صلة الجمال بالأخلاق أدى الى (تحكم) فرض على الفن مهمة حددتها في كل عصر الشكل الذى يواجه المجتمع وبنهجه الثقافي العام .

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بدور نوعي لإيجاد بناء الواقع وتحريره ، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور - مهمة الفن - إلا بالمرس على التقاليد الفنية وصفات التشكيل الجمال ، حتى تصبح هذه التقاليد والحقائق بذاتها - عن دلالاتها .

مراجع وهوامش

الفصل الثالث

١ - راجع :

(١) البحث الذي كتبه Golo Weinold بعنوان :

(experimental research on literature : its need and appropriateness)

ص ٧٧ من المجلد السابع (سنة ١٩٧٣ م) في دورية :

Poetics, (Mouton) .

(ب) والصفحات من ٧٣ إلى ٨١ في كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays .

by Jan Mukarovsky, Translated and edited.

by John Burbank and Peter Seiner, Yale University press,
1977.

(ج) صفحة ٤٦ وما بعدها ، ص ٢٤٤ وما بعدها من كتاب لوسيان

جولدمان :

The Hidden God.

٢ - جروم ستوليتز : التقى القى ، ص ٤٠ وراجع في هذا الشأن ص ٣

وما بعدها ، ص ٢٩٩ وما بعدها في :

والفصل الخامس (من ١٤١ وما بعدها) من المجلد الثالث في :

George Salansbury : A history of Criticism .

واللواء : الرابعة (من ٩٤) والسادسة (من ١١٢) والسابعة (من ١٢٩)

في مجموعة (G B)

ومقدمة مجموعة : Critical Theory Since Plato

٣ - توماس مونزو : التطور في القرون ، ترجمة محمد علي أبو دوة وزميله ،

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٧١ م ، الجزء الأول ، ص ٣٠ .

٤ - المرجع نفسه ص ٥٤ .

٥ - ديفيد بيتس : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف فهم ، دار صافر ،

بيروت ، ١٩٦٧ م ص ١٠٧ .

ويمكن أن تلتفت النظر هنا جوانب من التطور التي مرت به لفظة (غرض)

لفظة ومصطلحاً أدبياً نقدياً في التراث العربي القديم : ذلك النقطة - في البدء -

على القصد والهدف مطلقين . وانتقلت هذه (الدلالة) إل الحديث عن الشعر ،

لمحل الانتماءون له قصداً ينلج الشاعر أو لا ينلج في (إصابته) . قال جرير -

لا مثل عن طول القرن الأول الهجري الثلاثة جرير والأنخل والغردق -

... أما الأنخل فأشدنا اجتراراً ، وأرماً لغرض . . . الأغانى ، دار الكتب

المصرية ، الجزء الثامن ص ٧٣ . ولم يتعد النقطة عن دلالتها هذه كثيراً في نقد

الشعر بعد ذلك ، ففقد ذلك على أن (غرض) الشاعر يتحقق إذا حملت ألفاظه

معانيه بدقة ، وظل الغرض دالاً على القصد بذلك المعنى الأول . يقول قدامة بن

جعفر : ... أن يكون الشيء مواجهاً للفرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب ... وقد الشعر ، نشره كالمصطفى ، القاهرة ، ص ٩١ ثم دلت القطة بعد ذلك على (القرضوع) الشعرى ، فأصبحت (الأفراس) هي المرشحات الواصلة بالسبب ، المدح ، الهجاء ، الثبات ، الاعتذار ، الزنا ، الشعر ... الخ . ومن الطريف أن ابن الأثير يفسر (الأودية) - التي يهيم فيها الشعراء - بالأفراس الشعرية ، في الآية الكريمة : ، والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم في كل واد يبعون : آية ٢٢٤ سورة الشعراء) ، والمعنى لديه أن الشعراء يقولون في كل فرض . راجع : ابن الأثير ، المثل السائر ، القاهرة ١٩٦٢ م ، الجزء الثاني ، ص ٩٧ . ومن البديهي - إننا نحت الدلائل أن في لفظة (فرض) - أن يترن هذا المصطلح بالقيمة . يقول حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري : ... فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أفراسه فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المناقع واستدفاع المضار يسطها النفوس إلى ما يراد في ذلك ونبضها عما يراد بما يتخيل لها فيه من غير أو شر حازم القرطاجني : منهاج البلاغ . وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخروجة ، تونس ١٩٦٦ م ص ٣٣٧ ووجد في الشعر العربي الإسلامي - بطبيعة الحال - الاتجاه الآخر ، الذي يؤسس مهجة الشيء - (غرضه) - على ماهيته بصورة أولية محدودة . قال صاحب (التعريفات) - علي الجرجاني . ٧٤ - ٨١٦ هـ - في تعريف (القدة) : « إدراك الملائم من حيث إنه ملائم كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق ، والورع عند البصر وحضور المرجو عند القرة الوهمية ، والأمور الماخبة عند القرة الحافظة تلتد بتدكرها ، ولقد الخيلة الاحتراز من

إدراك الملائم لأمن حيث ملائمته قائم ليس بلذة كالهدوء ، النافع المرفاه ملائم من حيث إنه نافع فيكون لذة لأمن حيث إنه مر . . .

عل بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٣٧م ، ص ١٦٤ .

٦ - ديفيد ديشيس : مناهج النقد الأدبي ، ص ١٦٤ .

٧ - نفسه ص ٥٣٧ .

٨ - نفسه ص ٢٠٤ .

ولعلنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن - الأخلاق ، النفس ، السلوكي - إنما كانت تعبيراً عن إنطاق الفن في كل عصر ، بشكل هذا العصر ، وكانت عجزاً عن إدراك مهمة الفن مؤسسة على ماعية الجمالية : لقد عطلت النظرية الجمالية اليونانية الفن معاملة أخلاقية بصورة غالبة . فهي وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته ، فقد كان بمنها هذا لتصل إلى (آراء أو طبيقة . أي أن هذه النظرية كانت إذا وفقت عند (الفنان) قائما لتصل إلى (المتلقي) ، لأن ماعية الإبداع لم تكن شاغلا ، وإنما كان شاغلا مهمته . لقد كان الفكر اليوناني بشكل غائب باحثاً في المعرفة . وعامل هذا الفكر الفن - في تفسيره لماهية ومهمته - من جهة صله بتحقيق هذه الغاية للإنسان : أن يعرف . لقد تناول الفكر اليوناني (المتلقي) من ناحية (الأخلاق) . والذي حدد ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني . وهل الرغم من قول أرسطو بالجواب الانفعالية والنفسية في مهمة الفن ، ومن قوله (بالشمعة) إلى جانب (الفائدة) في تلك المهمة ، فإن ذلك القول إنما يمتد إلى (التوازن) و (الوسط) الخلفيين ، والأخلاق عند أفلاطون وأرسطو - وفي الفكر اليوناني بصورة غالبة - هي أخلاق (السعادة) وليست أخلاق (الواجب) . ولذلك فإن (الذمة) الأرسطية ليست بعيدة عن (الحجر)

الافلاطوني وجاء الرومانسيون — أوائل هذا العصر الحديث — فاقبلوا على
 النظرة الأروية الكلاسيكية وأصلوا النظرية المضوية الرومانسية . وجه الرومانسيون
 الفكر الفني إلى درس (الفنان) وتوجه بحسبهم إلى أداته الإدراكية (الخيال) .
 لقد كان الكلاسيكيون يحدون (العقل) أهم ملكات الإنسان ، وكانوا يحاصرون
 الخيال ، ويقتضون (شطحاته) ويغفرون ، ويعذرون (ملكة غوضوية) .
 أما الرومانسيون فقد جعلوا (الخيال) الملك الأول لدى الإنسان ، الملكة الخالقة ،
 القادرة على الوصول إلى الحقيقة . إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرة
 الكلاسيكية ، فالعقل — لديهم — يبتد بالفروق بين الأشياء والظواهر ،
 أما النظرة المضوية الرومانسية فأدانتها الخيال وهو يشتد برجوه التصب
 بين تلك الأشياء والظواهر . لم يبلغ هذا الفكر الرومانسي (العقل) ، لكنه
 وضعه في تناقض مع الوجدان ، وألح على أن المعرفة الحقيقية إنما هي المعرفة
 الوجدانية . وما دام الأسيل في الإنسان هو وجدانه ، فإن الأسيل في الفن هو
 ما حبر عن الوجدان . من هنا وضع كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٠ م) Kant تناقضاً
 بين العقل والفن ، وبين اللذة والقائمة . وجعل هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١ م) Hegel
 المعرفة الفنية مقابلة للمعرفة الحسية والمعرفة العقلية معاً ، وجعل كولردج
 Coleridge, Samuel Taylor (١٧٧٣ — ١٨٣٤ م) الموفق الفني من الحقيقة
 مناقضاً للوقت العلمي منها . ومن هنا أيضاً جاء الإلحاح على الكشف عن العالم
 الحق لديهم وهو : العالم الباطني للفنان . وكثرت التناجيع والدراسات النفسية المهمة
 بما يور به هذا العالم ، وبما يظهر منه في نتاج الفنان . وكثير من هذه الدراسات
 جليل القائمة غير أن الدرس النفسي إن لم يستند نظر علمي — في علاقة الفنان
 بطله الطبيعي والاجتماعي — فإنه يتهي إلى أن يخلص في الفنان عن ذاته على

حسب علاقته . كذلك فإن هذا الدرس القصص إن لم يسنده نظر علمي في علاقة الموقف بتشكيله ، فإنه يحصل من العمل الفني . (وثيقة نفسية) ويأتى هذا الدرس إلى مجال علم النفس لا إلى مجال علم الفن . أما الوضعيون فقد فتحوا أبواباً جديدة أمام الدرس الأدبي . وكان جهدهم والتفاني — إيمانهم في درس الشعر — محاولة جادة لاستخدام العلم ولإزالة كثير من القصور والإيهام عن مائة الشعر ووظيفته . لقد بدأ جهدهم بتفهم لوجهات النظر النقدية في عصره ، ولاحظ عليها التشويش والاضطراب ، وسدد هجماته إلى تدخل القردية والثانية في الحكم الجلي والقيمي عموماً . وقال إن قيمة الأعمال الفنية والأدبية تنضج إذا ما خاضت المعابر النفسية فوفقت عند الأفعال والهوى الذاتي . إنما يلغى التوجه — التجريبي بقدر الإمكان وبكل ما يتبعه الوسائل العلمية — إلى عمليتي الخلق والتذوق ، إلى الوصف المعنى لكيفية عمل الشاعر ، والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين القاري، والعمل الفني ، والكشف عن حقيقة هذه الصلة وآثارها . ولم ينكر ريتاردز الغايات الأخلاقية والنفسية والاجتماعية في وظيفة الفن الأدبي ، ولكنه يستخلص هذه الغايات من حقائق التشكيل من غير أن يستند بالسياق التاريخي الاجتماعي لأداء هذا التشكيل (الفنية) ، أي من غير نظر إلى تاريخية المبدأ الجمالي واجتماعية .

راجع الفصل الأخير من كتاب عبد المصطفى : مقدمة في نظرية الأدب

٩ - راجع - في هذه النتيجة الأولى - مايلي :

(١) البحث الذي كتبه بيتر مادسن Peter Madsen بعنوان :

(Semiotics and dialectics).

في المجلد السادس (سنة ١٩٧٢ م) من دورية (Poetics) المشار إليها سابقاً

(ب) والفصل الرابع (للاداء والصورة ص ١٧١) من كتاب :

جان برتيلس : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة

مصر ، ١٩٧٠ م .

(-) وصفة ٣٠٠ وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

(د) وصفة ٦٢٢ وما بعدها ، وصفة ١٠٤٨ وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١٠ - راجع - في هذه النتيجة الثانية - مايل :

(١) بحث ل Peter Madson Gott Wienold ، وبحث Peter Madson

المشار إليها في دورية (Poetics) .

(ب) الفصل الثاني (صفحة ٦٥) من كتاب .

The word and verbal art.

للمشار إليه :

(ج) الفصل الرابع من كتاب (بحث في علم الجمال) المشار إليه .

(د) صفحة ٦٣٢ وما بعدها وصفة ١٢١٣ وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١١ - بندر كروتشه : الجمال في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الخروقي ، دار

الفكر العربي ، والطبعة الأولى سنة ١٩٤٧ م ، ص ٣٤ .

١٢ — إرنست فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة أسعد سليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١م ص ١٧٢ .

١٣ — المرجع نفسه ص ١٨٧ .

وفي الاخترازين السابقين حول اجتاهى بندو كروتشيو وإرنست فيشر ، انظر:
بحث بيتر مادسن Peter Madson في دورية (Poetics) المشار إليها سابقاً .
وهنا — في الاخترازين جدياً — مصطلحات: فالحده — في تعريفات الجرجاني —
هو ، قول دال على ماهية الشيء ، ص ٧٣ . وماهية الشيء ، ما به الشيء ، هو هو وهي
من حيث هي هي لأموجوده ، ولا معنومه ، ولا كلى ، ولا جزئى ، ولا خاص ،
ولا عام . وقيل منسوب إلى ماو الأصل المائبة قلبت القمرة ماء ثلاثيته بالمصدر
المأخوذ من لفظ ما ، والأظهر أنه نسبة إلى ما هو جعلت الكلمتان كلمة
واحدة ، ص ١٧١ .

وارجع إلى تحديد مجمع اللغة العربية للمصطلحات الآتية :

إدراك ص ٢٧٩ — فهم ص ٢٨٣ — تصور ص ٢٨٣ — إدراك ذهنى ص ٢٨٣ —
مكتسب ص ٢٨٥ — معرفة ص ٢٨٦ — مفهوم ص ٢٨٧ — وعي ص ٢٨٧ —
تناظر ص ٢٩٣ .

مجمع اللغة العربية ، الجزء الثالث والمثرون ، سنة ١٩٦٨ م . ولاحظ

في مجموعة (G. B) — التطور التاريخي للمصطلحات الآتية :

الآثر effect — الإشارة sign — الباعث motive — التجريد abstraction —
التصديق assent — التعريف definition — الرمز symbol — الضرورة
necessity — القيمة value — نسبية المعرفة relativity of knowledge

١٤ - عبد النعم طلبة : بناؤنا الثقافي وقضية الحرية ، مجلة الكاتب ، عدد

نوفمبر سنة ١٩٧١ م .

وراجع في مسألة (الضرورة والحرية) وصلتها بالطائفة الفنية والسبل الفني،

المواد : الرابعة (ص ٦٤) ، والسادسة (ص ١١٣) من المجلد الثاني ، والمواد :

الثالثة والخمسين (ص ٩٣) والستين (ص ٢٢٥) والثمانية (ص ٦٢٦) من المجلد

الثالث ، في مجموعة (G. B) .

الفصل الرابع

المعروف الجمالي

(تربية التماس مع الأداة مدخل إلى التشكيل)

(م ٧ - علم الجمال)

يختلف الشعر والتثر في (الكيفية) التي يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هي اللغة . ليس الاختلاف — إذن — في (محتوى) ينظر الأخلاقيون في طلبه ، ويشأوي لديهم الشاعر والنثر إذا أطلع كل منهما في العبارة عنه . ولكن الفرق عند الكيفية مجردة يفري الجمالين التشكيلين بإعداد (تاريخية) السبل الشعرى والظاهرة الفنية عامة . إن الأخلاقيين يسألون : لم أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين (معنى) مفارقاً لتشكيله ، وهنا تضيق (الكيفية) التي هي جوهر الشعر . كما أن الجمالين التشكيلين يسألون ، كيف أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين (بناءً شكلياً) مفارقاً لسياقه التاريخى الاجتماعى ، وهنا تضيق (بنية الموقف) وهى الدلالة النهائية (لبنة التشكيل) ، فكلما التحجج — الأخلاق والجمال التشكىلى — بحجاف العلم ، ولا مجال — إذن — لتوفيق بينهما . والسبيل القويم هو — كما مر بنا في الفصول الثلاثة السابقة من هذا البحث — البدء بالأساليب . ومادة الشعر هي (كيفية) خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة . وتقتدى هذه الكيفية طرائق مخصوصة تتركب بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأساق وتراكيب وأبنية تنجز الطاقة (الشعرية) في الواقع وتخلق موازنة رمزية لهذا الواقع ومشكل الشاعر — تأسيساً على هذا — ليس مشکل (توصيل) ، وإنما هو مشکل (تشكيل) . إنه — الشاعر — لا يتوجه بمعنى مسبق إلى توصيله ، كما أنه لا يتوجه إلى فرض معنى إلى التعبير عنه . ولكن توجهه إنما إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمال الذى يراى به — رمزياً — واقع النفس والفكرى والروحى والاجتماعى . ولكن (بنية التشكيل الجمالى) لها دلالاتها النهائية التي

تبرز في (بنية الموقف) . فإذا كان الشاعر يواجه تجربة مجتمعه الفكرية مواجهة
 جمالية بالتشكيل فانه يواجه الاتجاه الفكري السائد في هذا المجتمع بالموقف . إن الشعر
 نشاط لغوي مسدود إلى تشكيل جهال يشير — بحقيقته — إلى دلالات نفسية وفكرية
 واجتماعية تنطلق بإطراد هذا التشكيل وتضجيه وتم بنيتها بنظمه . إننا لموقف —
 بكل عناصره ودلالاته — ثمرة التشكيل . أي أن القصيدة (بنية) لغوية مركبة
 يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر . ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في
 القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمال ، في ذات الوقت الذي تجز فيه
 بنية الموقف . وفي هذا ما يعين على عزل وحدة القصيدة . فالشكل يفسر أجزاءه بأي
 أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط اللغوي ومكوناته ، كما يفسر دور
 هذه العناصر والمكونات في إقامة (البناء) الفكري للقصيدة . والمعنى هنا أن عناصر
 النشاط اللغوي ومكوناته (نا (تراكب) ، وليس تركيبها النهائي — البناء اللغوي
 المحقق للتشكيل الجمال في القصيدة — محصلة لتجاوز هذه العناصر والمكونات ،
 وإننا هو محصلة تفاعلها وتأزرها . وليس لأي من هذه العناصر والمكونات دور
 في (بنية) الموقف قبل تلك التفاعل والتآزر بين عناصر النشاط اللغوي ومكوناته .
 إن دور هذه العناصر والمكونات في بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتأزرها
 لبناء التشكيل^(١٩) . لا يمكن — إذن — أن يفصل بين البنية والتشكيل
 وبنية الموقف — فمن جعلها نشأ وحدثا للقصيدة .

من هنا ضرورة التعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره . ولقد تقول
 هنا إن نشاط السياق — في القصيدة — جامع لجهد بين عناصر النشاط اللغوي
 من ناحية وعناصر الموقف النفسي الاجتماعي من ناحية ثانية . والتعرف على مكونات
 نشاط السياق وعناصره مدخل وحيد إلى التعرف على تركيب البنية وحقيقها . وليس

لنا معنى لاي من هذه المكونات والعناصر دون النظر إلى موضعه وفعاليته ، وليس لنا معنى لها جميعاً متجاوزة إنما معناها في تفاعلها وتأثيرها ؛ كذلك ليس للمعنى لاي من هذه المكونات والعناصر دون أن يفسره تركيب البنية وحفاظتها ، وليس لنا معنى لموضعه وفعاليته دون أن يكونا متجهين إلى إقامة ذلك التركيب وتلك الحقائق . تبدأ هذه المكونات والعناصر بالنظام الصوتي وتنتهي بالبناء الشعري بأكمله .

الاجنب الثاني الأولى من كيفية تعامل الشاعر مع أدواته — اللغة — إنما يتبدى في نشاط لغوي يتحقق — في العمل الشعري — (أنظمة) لغوية ، ينتج (التركيب) من تفاعلها وتأثيرها .

هذه الأنظمة اللغوية — صوتية ، صرفية ، نحوية — هي الجانب التركيبي من من السياق الشعري ؛ درس جهالات النظام الصوتي ، بيان تشكيلات الحروف وحفاظتها (التفعيلة) ، والدور الإيقاعي والجهل المقاطع ، ودور التغير الصوتي في التشكيل الموسيقي (علاقة البناء الصوتي بالبناء الموسيقي) ، ودور (الصوت) عامة في الإيقاع الشعري متأزراً مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها .

ودرس جهالات النظام الصرفي ، بيان الوظيفة الجهادية والفعالية التركيبية (القصيدة) ، ودور تشكيلات الصيغ — وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفي — في التركيب . ودرس جهالات النظام النحوي ، بيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها ، ودور (نظم) الكلمات ومواقعها النحوية في التركيب ، وأثر فاعلية النظام النحوي عامة في خلق علاقات تركيبية جديدة .

ويرتبط هذا كله — تشكيلاً لهذه الأنظمة وفعاليتها التركيبية — بأدوار (دلالية) هي بلداتها الجانب الثاني في السياق الشعري . فلفظ سبق القول إن

السابق نشاط بطرد - نحو كمال البنية الشعرية - يجعل بين عناصر التشكيل القنوي وعناصر الموقف الفكري الاجتماعي .

أين تبد و كينية التعامل الشعرى مع اللغة في هذا كله ؟ إنها تبدو في مدى نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط القنوي (نشاطاً خالقاً) ، ويبدى ذلك في أن يكون بعض تلك الأنظمة القنوية - الصورية ، الصرفية ، النحوية - (صوراً) ، وأن تكون كافة تلك الأنظمة القنوية (أنظمة رمزية) . في الأمر الأول - مدى نجاح الشاعر في جعل بعض أنظمة القنوية صوراً - يبدى الاستخدام غير المألوف (المجازى) عن فعله الخالق فيبرز (بلاغة) تشكيلات الحروف (علاقة التكوين الصوتي بخلق تكوين موسيقى منض إلى دلالة رمزية) ، و (بلاغة) الاستخدامات الخاصة للصيغ ، و (نظم) الكلمات في هيآت نحوية مخصوصة ، و (بلاغة) الجملة من حيث خصائص الجمل وعلاقاتها وطرائق تأليفها على أنها جديدة . هذا الاستخدام غير المألوف للصوت والكلمة والجملة هو أساس العمل الخالق لنشاط القنوي في القصيدة .

إن هذا الاستخدام يخص اللغة من (التحليلية) ، ويبتعد بها المدلولات الجامدة ، ويلقى القروق المصطنعة فيبرز الجوامع الجوهرية بين الأشياء والأشياء . وفي الأمر الثاني - مدى نجاح الشاعر في جعل كافة أنظمة القنوية أنظمة رمزية - تبدى كل التشكيلات القنوية (ابتداء بموقع الحرف في كل تشكيل صوتي وتكوين موسيقى ، وانتهاء بعلاقات الصور والجمال الشعرية) عن دلالات تجعل اضيق السابق الشعرى بطرد في اتجاه خلق موازنة رمزية للواقع . وهنا - في الأمرين السابقين جميعاً - وجه من وجوه وحدة القصيدة التي وقفنا عند بعض وجوها الأخرى في موضع سابق من هذا الفصل .

الوجه هنا في أن عناصر كل نظام لغوي في القصيدة لا ينهض أحدها - منزهة - عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام - بدور جهال ، بل يبرز الدور الجاهل لعناصر كل نظام لغوي في علاقات هذه العناصر ببعضها البعض الآخر ، وفي تفاعلها وتآثرها . كذلك الشأن في علاقة نظام لغوي بالأنظمة اللغوية الأخرى في ذات القصيدة ، فليس لنظام لغوي دور جهال منزه عن علاقاته بغيره من الأنظمة اللغوية الأخرى . ليست الأصوات والكلمات والجمل - في العمل الشعري - وحدات تقوم بذاتها ، وإنما هي وحدات تتشعب مع غيرها لتبرز بدور جهال ، كذلك فإن الأنظمة اللغوية ليست بذات وظيفية جهالة إلا عن طريق علاقاتها للتبادلية ، حيث يفسر أحدها الآخر ويدعم دوره . إن الفعل الخالق للنشاط اللغوي يوجه كل عنصر إلى موضعه من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً لسياق الشعري وجهته نحو البناء الشعري الكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كبنية خاصة في التعامل مع اللغة . وليس صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة ، ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس علم الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأدبي عامة ، كما أن نتائج علم اللغة الحديث سبيل أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث .

ولقد صرف رواد علم اللغة الحديث جواباً من جهودهم للمشاركة في إقامة

علم الأسلوب : فوجه فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure ، البحث اللغوي من الناحية التاريخية والمقارنة إلى منحنى درس الخصائص التركيبية وخصائص الأصوات والكلمات ، كما وجه الأنظار نحو الكيف عن العلاقات المتفاعلة في (بنية) كل نص شعري . وبدت - لدى كل مدارس علم اللغة - جهود جعلت علم الأسلوب يخطط خطوات واقفة نحو التوضيح . تقدمت المدرسة

الإنجليزية (Firib, J. B.) جهوداً في الدرس الصوري . وقدمت المدرسة السوفيتية (Marr, N. ja.) جهوداً في الطوايح الاجتماعية للأسلوب . وقدمت المدرسة الأمريكية (Chomsky, Noam) جهوداً في مستويات السياق وخصائص التعبير القوي عامة . وقدمت مدرسة براغ^(١) (Mukarovsky, Jan) جهوداً في خصائص التعبير الأدبي عامة . ولقد استوعب أصحاب علم الجمال الأدبي هذه الجهود وتأنوها واتخذوها سبيلاً إلى تخصيص كيفية التعامل القوي مع اللغة ، واستعانوا بها في إعادة أنظار ونظرات في التراث القوي والبلاغي والنقد القديم ، وجدلوا من كل ذلك أسساً لدرس جماليات الأسلوب^(٢) .

وخطاً فريق من أصحاب علم الجمال الأدبي خطوة أخرى فدخلوا إلى درس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائصه التركيبية درساً كياً إحصائياً مستعينين بالحسابات (الحسابات) الآلة والتحليل الرياضي . وانجرت نهجاً في هذا السبيل: الأول لدرس الشاعر الروسي بوشكين (Pushkin, 1799-1837) ، والثانية لدرس الروائي الفرنسي بلزاك (Balzac 1799 - 1850) . ويجادل كاتب هذه السطور أن نهج - في ذات الاتجاه - بدرس أبي الطيب المتنبي (٢٠٣-٣٥٤هـ / ٩١٥/٩٦٥م) . ولكن هذا الضرب من الدرس لا يزال - في كل البيئات العلمية - في أول الطريق^(٣) . أما اعتماد نتائج علم اللغة الجديد ومقررات علم البلاغة القديم في إقامة علم للأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعري خاصة ، فقد انتهى إلى خلاصات يحد بها . وهذا لا بد من قنطين ، عند الملامح العامة لهذه الخلاصات ، نقدياً ونقريباً .

يرواجه الشاعر - غير أى فنان آخر ، لطبيعة أداة الشاعر : اللغة - أمرين فى آن واحد .

الوليمة : مستوى تطور لغة جماعته فى عصره . ويتضمن هذا المستوى من التطور القدرى تجربة الجماعة فى التاريخ ، كما ينعكس فى ذات الوقت (منطقها) الزامن فى النظر وفى السلوك . فاللغة هي (جامع) الجماعة ، وأداة (التواصل) لتاريخها ، وأداة (التوصل) بين أعضائها .

ولما كان مشکل الشاعر - كما سبق القول فى الفصل الثالث من هذا البحث - ليس مشکل (توصيل) وإنما هو مشکل (تشكيل) ، فإنه - الشاعر - يواجه طبيعة (التوصل) ومنطقه فى اللغة مواجهة تزاؤل تلك الطبيعة وذلك المنطق^(١٣) . ولأنها : تراث التشكيل القدرى فى شعر الجماعة . ويتضمن هذا التراث أصول عمل الشاعر ، لكنه يتضمن فى ذات الوقت نمط يحل نفسه ، ولكن يتم لعمل الشاعر نفسه فى التاريخ الشعرى فإنه يزاول التراث من التشكيل القدرى الشعرى ذلوة تشييف جديداً إلى حقائق ذلك التراث وتعدل من تعاليله ومقرراته^(١٤) .

ولقد سبق القول إن هناك تنازعا بين نشاط التشكل فى التصعيد من ناحية وتقاليد الفن الشعرى الموروثة من ناحية ثانية . ذلك لأن الشاعر يدرك بطله إدراكا جماليا (مشکلا) ، ويواجه التشكيل التاريخى الاجتماعى لهذا العالم بتشكيل جمال مواز ينعكس الجوهر الإنسانى ويحقق الحرية . أى أن الشاعر يواجه الواقع بتشكيل يتحقق إنجازه بأداة ضمنها الواقع سياقه التاريخى الاجتماعى - ويعنى آخر فإن الشاعر يتوصل بأداة الجماعة ليشكل موقفا من الجماعة نفسها ، فالتصعيد تسعى إلى الوجود (التشكل الجمالى) من خلال الوجود (الواقع القدرى) ، وتفردها مرهون بذلوة منطق التوصل وتراث التشكيل فى آن .

منطق التوصيل اللغوي صارم، هو أساس تشييد اللغويات جرمها وظيفتها ، ويجعل هذا المنطق اللغة — في قائمة الرموز — مثل عملة النقد الورقية التي ترمز إلى قيمة شرائية معينة ، وتعتمد في قيمتها على الصرف والاتفاق بين أفراد المجتمع لأجل قيمتها الثانية . فكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء النطق الإنسانية . هذه الأصوات — لتصبح ذات معنى — يجب أن توضع في شكل تناسل محدد معين ، مكونة كلمات أو مجموعة من الكلمات . هذه الكلمات أو مجموعات يجب أن تكون على اتفاق أعضاء المجموعة اللغوية باعتبارها قياسية مستحضر — ولو على وجه التقريب — في أذهانهم أفكاراً معينة .

إن القيمة التي يدل عليها الرمز تم بطريق التحكم والفرض ، وإنه ليس هناك أي رابطة فطرية بين القنط ومدلوله . ولو صح الافتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتماً أن يتكلم الناس لغة واحدة^(١) . إن التحكم والفرض في هذا المنطق ناشان عن أن الكلمات — في اللغة البشرية — هي (إشارات) تلي حاجات عملية . فالباء اللغوي — لأية لغة — إنما ينشأ على وحدات أولية ، هي الوحدات الصوتية ، التي لا يزيد عددها في لغة من اللغات عن بضع عشرات . والوحدة الصوتية ، أو الصوت اللغوي : الفونيم Phoneme لا معنى لها وحدها ، إنما هي الوحدة الأساسية الصغرى التي تبنى منها الكلمات . وتميز كل لغة بعلامها الصوتية الخاصة أي أن كل لغة من اللغات تستغل بنظام فونيم محدد .

ومعنى هذا أن حقائق البناء اللغوي تضع بين يدي الإنسان إمكانيات غير نهائية لاحتياج كل جزئيات عالمه وتفصيلاته وغيرها . فن عدد محدود من الوحدات الصوتية — بضع عشرات — يستطيع الإنسان أن يبنى عشرات الآلاف من

الكلمات وحدها لا يحمي من الجهل ، فإنا كانت الوحدة الصوتية — الفونيم — لا معنى لها وحدها إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة ، فإن الكلمة تعد أول جزء له معنى في البناء القوي . ولقد بنت كل مجموعة بشرية — من تلك الوحدات الصوتية القليلة — عشرات الآلاف من الكلمات التي تألف منها أعداد لا حصر لها من الجمل والعبارات . وظلت الوحدات الصوتية الأولية لكل مجتمع بشري تميز ملامح لغته ، كما ظلت تلك الوحدات أساساً لبناء لغوي ذي مرونة هائلة يتسع دائماً باسراع التطور السيل والاجتماعي .

لهذا كله كانت اللغة مستودعاً للذاكرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التي تحدث بها ، لأن الجماعة تبني الكلمات وفقاً لحاجاتها^(١) العملية . وتأسيساً على هذا فإن ما وصفناه من منطق لغوي صارم — طرائق اللغة في عكس البيانات والعلاقات ، وفي الرقابة بالحاجات العملية — هو الذي يميز لغة من لغة . . . لكل لغة منطقها الخاص ونظامها الخاص ، براعيه المتكلم بها ويستعمل به في كلامه ، لأنه شرط الفهم والإفهام بين الناس في البيئة القنوية الواحدة ، وإذا أحل المتكلم بهذا النظام حكم السامع على كلامه بالقرابة والتشدد .

ولكن هذا المنطق القنوي بعيد كل البعد عن المنطق العقلي العام الذي يهدي التفكير الإنساني في كل البيئات ، فهو نظام للناس عامة . في حين أن المنطق القوي نظام خاص لا ينظم إلا طائفة خاصة من الناس ، هم الذين يطلق عليهم (أبناء البيئة القنوية) . فاللغة منطق لأن لها نظاماً مخصص له ، ويربط هذا النظام بمقول أصحاب اللغة وتفكيرهم إلى حد كبير ، ولكنه النظام الخاص الذي يختلف من

لغة إلى أخرى ، ويضاف في كل بيئة خصائص معينة ، تجعل الشكل لغة استقلالية ،
وتتميزها عن اللغات الأخرى .

ولكن ارتباط اللغة بالعقل الإنساني والتفكير ، منذ نشأتها قد جعل بين اللغات
البشرية لغزاً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى الفكر الإنساني العام ، أياً كانت اللغة ،
وأياً كانت البيئة أو الجنس . ومثل هذا الفكر المشترك هو الذي يستلزم فيه الصلة
بين اللغات والنطق ، وعن طريقه نحدد الارتباط بين النظام القسوي والتفكير
الإنساني بصورة عامة ...^{٩٥} .

والأمر الثاني الذي يواجهه الشاعر هو تراث التشكيل القسوي الشعري : التقاليد
الشعرية . وهذا مبحث واسع ، بل هو مبحث أساس في تاريخ الإبداع الشعري
وتاريخ نقد الشعر على السواء . علاقة الشاعر بالتراث الشعري لمجتمعاته . ولقد
عالجنا بعض جوانب هذا البحث في مواضيع سابقة من هذا البحث — خاصة في
الفصل الثالث — إننا نقف هنا عند تمهيد محدود موجه :

إن صفة (المحدث) التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدواته القسوية ،
ليست مطلقة ، وإنما هي محكومة (بنمط) خضع له الشعراء من قبل ، ويخضعون
له من بعد . هذا النمط هو المقسر لتاريخ الشعري والتقاليد الشعرية . فليس تفرد
عمل شعري تفرداً مجرداً ، بل إن معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر في أن ينشئ
علاقات جديدة — لقوية : وهي محكومة بمقررات وقوانين ، وهي في الفن
محكومة بنظام وتقاليد — تقيم بنية شعرية تامة تتوزل هيكل التاريخ الشعري وتعديل
التقاليد الشعرية .

إن الشاعر الحديث لا يجد شعره بداية لتاريخ جماعته الشعرى ، وإنما بعد عمله إعادة بناء التاريخ الشعرى لهذه الجماعة ، ولذلك فإنه يتخذ من الموروث الشعرى (نموذجاً) يحتذى ، ويربى جمالياً على التماذج الشعرية الموروثة من عصور الأديمار القنى . إن الحركات الشعرية الأصيلة تنبج الى الكشف عن التناوب الفنية الجوهرية للشعر القديم ، وتنبج الى إزالة هذه التناوب وتعديلها لرقاء بالجماليات الروحية والجمالية الناشئة . ولهذا فإن هذه الحركات والمدارس الفنية لا تنهض الا استجابة لبواعث تاريخية أساسية هي المفسر الموضوعى لظواهر الجمالية . لذلك فإن رصد جماليات (الحدائق الشعرية) إنما ينهض على وعى دقيق بما هو جوهرى متواصل من التناوب الشعرية ، وبمسا لتحقيق من تحديد لها فى ظل علاقات وملازمات جديدة^(١٧) . ويصدق — هنا — أن نقول إن الشعر الحديث يفسر الشعر القديم^(١٨) . ويقيم بعض الباحثين النظر الى التراث الشعرى كله نظرة موحدة على (بنية المعنى) وارتباطها بالتقاليد الشعرية ، وليس على (بنية التشكيل) وارتباطها بتلك التقاليد . فعنده أن المعنى بنية رمزية واحدة وأما متلفين ونقاداً — نواجه فى كل حالة — كل قراءة قصيدة — رمزاً . ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مرة نصيباً ومرة استعارة ومرة رمزاً . نعم إن الرمز متعدد الظاهر ، ولكن فكرة الرمز هي هي لانهاط المعنى . ويجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دفع فكرة (الانحراض الشعرية) ودفع الانواعم المتعلقة بوحدة القصيدة . وبدلاً من أن يدرس الشعر العربى دراسة انحراض علينا أن ندرسه دراسة رموز . إن رموز الشعر — عنده — هي تقاليد وتطور مسير الشعر العربى هو تطور الدلالات التى أصابت هذه الرموز^(١٩) .

هذا حيناً — هنا — من الأمرين جميعاً . فإ زعمه هو التوحيد المرجح الى

كيفية مواجهة الشاعر للغة سراء. تبدت في الاستخدام العادي ، أم تبدت في تراثها من التشكيل الشعري . ولعاج الأمر في فقرتين ، واحدة من جهة الشاعر ، والأخرى من جهة القارئ .

يقع الشاعر شكلاً (معرفياً) خاصاً . هذا الشكل المعرف الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع . أى أن الشاعر يتعرف على واقعه معرفاً خاصاً ويقع ضرباً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع . ولقد سبق القول - في فصل (المعرفة) من هذا البحث - إن هذا الضرب من المعرفة بالواقع ، الذى يحصله الشاعر ، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر بالواقع . إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهية جمالية ، ومادته الطبيعة والجنس بظاهرها وظواهرها ، وبجمالها الحسية النسبية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطلاقة اللطيفة . هذا الضرب الخاص من المعرفة هو سبيل العارف الجمال إلى خبرات جمالية تأهبها الوعي بالتجاس والتألف ، والوعي بالموازاة والتوازن في اتجاه تبصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، وفي اتجاه الوعي بالتكويرات والتمازج والأنماط .

ويؤهل نتيج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالي للوصول إلى (معارف)
جمالية أعده ، ويؤهل الوعي الجمالي لتحقيق هذه (المعارف) الجمالية؛ الوعي بحقيقة
(التناظر) — والوعي بحقيقة (التناغم والانسجام) — والوعي بحقيقة (التناسب) والوعي
بحقيقة (الإيقاع) ، كذلك فإن نتيج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوعي الجمالي لتحقيق
الوجود الأخرى من علاقات العناصر الجمالية ، وهذه الوجود هي التناظر ، والتشويق ،
والتناقض . وبين كل ذلك على نتيج الخبرات الجمالية ، وعلى حصولها على (حقائق)
الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأشياء .

هذه الكيفية في إدراك العالم — إدراك العالم (مشكلا) — تحصل من تاج
 الشاعر (تشكيلا). فالقصيدة بنية رمزية، بينما (تنظيم العنق) ليس على نظم
 تنظيم الواقع الذاتي، وإنما هو على نظم الصلات المتبادلة — والمتبادلة — في جوهر
 ذلك الواقع وحقيقته. يقيم الشعر موازناته الرمزية للواقع بالكلمات. ويقوم تنظيم
 الكلمات في القصيدة على الوهم بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوهم
 بوجودها الأخرى من تنافر وتنشور وتناقض وينصع هذا التنظيم للكلمات في القصيدة
 عن مقابلات وتناقضات ووجود آتلف ووجود لشور في الواقع النفسي والروحي
 والاجتماعي والطبيعي.

الشعر — بهذا — ضرب معرفي خاص لمعرفة الواقع، ولتحرير هذا الواقع
 من المثول والجمود، بالكشف عما يحور به من مقابلات وتناقضات (١٢). وسيل
 الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات: يكشف عن طاقاتها التخيلية والرمزية،
 بإقامة صلات جديدة بينها، وإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب
 وتأليف.

يسيطر إيقاع العمل الشعري — قبل تشكيكه — على الشاعر، ويسيطر الشاعر
 على الكلمات ليشكل بها هذا العمل. إن الشاعر لا يتنبأ غرضاً توصيلياً، وإنما هو
 يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزياً. لذلك فإن الشاعر لا يبدأ بموضوع
 أو فكرة أو غرض، وإنما هو يبدأ عمله عندما يوسم عليه الإيقاع الموجه إلى
 التشكيل. توسم سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولى للقصيدة التي لا يعرف
 الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهي من تشكيلها. يعني أن الشاعر يبدأ عملاً لا يعرف
 (نهايته) قبل الانتهاء. العمل منه. لو كان الشاعر يتنبأ توصيل (غرض) ليعرف
 (حدوده) قبل الانتهاء منه، ولما كان تلك الخطوات المتواترة عن كبار الشعراء.

أثناء (تنفيذ) تشكيلاتهم الشعرية . يتعرف الشاعر من هؤلاء الشعراء على نصيبه بعد أن ينتهي من تشكيلها . أما أثناء التشكيل فهو — الشاعر — يتعرف على صله خطوة خطوة ، وقد يبالغ بمزيد في خطوة ، وقد يخضع لتحرير في خطوة أخرى . إنه — الشاعر — موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلي ، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل . إن نزوع الإيقاع إلى التشكيل يتحقق ، إذ يبين ونخج بتشكيل الكلمات له (١٠) . هذا التشكيل هو الذي يستدعي الكلمات ، وهو الذي يتكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تحقق بنية النصيب ودلالاتها الرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطواحيها الإشارية . ليست الكلمات — في الشعر — علامات ، بل هي كائنات . يستخدم الشعر اللغة العادية ، لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تنبئ — في القصيدة — إلى تنظيم لغوي مستقل . لسبباً — عن التنظيم المؤلف للغة العادية : . . . إن أداة الأدب فقط . الأدب يصنع بالكلمات والكلمات الآن إشارات الكلمات تصدى لشيء ، تمثل الآن شيئاً قبل أن يتحول عليها الأدب . وهكذا فإن الأدب يستخدم أداة هي في ذاتها نتاج فصائية تشكيلية رمزية . فالأدب شكل رمزي فقط بمعنى ثانوي اشتغالي ، لأنه يستخدم نسقاً من الأشكال الرمزية الجاهزة ، وهو النسق الذي ندعوه اللغة . والعالم الذي تستدعيه اللغة إلى الوجود على القور يستعمله الأدب على أنه مادة .. خام .. لا يعمل الأدب كلية بحسب مناهج الإشارة أو المحاكاة .

إن معنى نصيبه ما هو كامل بديانها المعتددة وليس إشاراتها البسيطة فقط . الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، لكنها تستعمل في الأدب كشيء . يعني أكثر من الإشارة . فالأدب يستغل خصائص أخرى للكلمات إضافة إلى محاسنها

الإشارية ، كمثل قدرتها على الانتظام في جل إضاحية ، وإيحائها السمعيات العضوية ،
 وارتباطها الحميم بكلمات أخرى . هذه الصفات الكائنة وغير المنظورة في اللغة العادية
 تغدو صفات حاصلة في الأدب ، وهي تنصير بخصائص المحاكاة والإشارة في الكلمات
 لتخلق من الأدب نظاما رمزيا جديداً مختلفا عن النظام الرمزي في اللغة غير الأدبية .
 الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، ترمز لأشياء مرموزة مسبقا بطرق
 أخرى . غير أن الأدب ، واللغة نفسها في الواقع ، يستعمل هذه الإشارات بحرية
 كبيرة . فمن وسع أن يربطها بطرق غريبة تمام القراءة عن طبيعة الأشياء . المصادر
 إليها . ففي الأدب يمكن أن يكون القمصا ، ويستطيع القمصا . أن يحدث صريحا ،
 ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح . . . الخ . إن الإشارات القطنية ، وهي في حد
 ذاتها مشدودة إلى الأشياء ، بصلوات وخصائص ثابتة ، تنال في الروابط الأدبية حرية
 جديدة للعمل . بهذا المعنى أيضا يقدم الأدب نظاما رمزيا شبه مستقل (١٠) . . .

ليست (الأغراض) هي خالقة القصاد ، وإنما خالقة القصاد هي (تشكيلات
 الكلمات) . والتشكيل يستدعي الكلمة إلى موضعها في النظام القنوي المحكوم
 بالسباق الشعري . والكلمة في موضعها من نظامها القنوي (تعرف) مسبقا
 وما يلتحقها ، وتتفاعل مع كليهما ، وتؤثر في كليهما ، وتأثر بكليهما . هذا النظام
 القنوي — الذي يبرز دور الصوت في الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل
 في سياق خاص — يندى بالكلمة مدلولها الجملد ووظيفتها للألفة . ويبدى
 نزوع الإقناع إلى التشكيل القيم الموسيقية للكلمات ، ليست وحدات مفردات ،
 وإنما أنظمة وتشكيلات .

(٣)

الشعر كيفية لغوية خاصة . يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

فليست هناك - إذن - (كلمات) شعرية وأخرى غير شعرية ،
وليس هناك (لغة شعرية) - أو شاعرة - وأخرى غير شعرية . إنما يتعامل
الشاعر مع كلمات اللغة العادية ، لكنه لا يتعامل مع (النظام) العادي لهذه اللغة .
ويخالف الشاعر النظام العادي للغة العادية ليخلق نظاماً آخر يتفق به موازاة واضد
النفس والمكسرى والاجتماعي - موازاة ومزية . ولا يخالف الشاعر النظام القنوي
العادي مخالفة كاملة ، وإلا لكانت للشعر لغة مختلفة تماماً عن اللغة العادية . بل إن
النظام القنوي العادي يمد (أصلاً) يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالفاً ولولاه .
فإذا كان الأصل - النظام القنوي العادي - عريقاً مستقراً - لا نقول جامداً ثابتاً -
فإن إمكانيات مخالفته ، إمكانيات زلزله ، واسعة . بمعنى أنه بقدر عراقة النظام
القنوي العادي واستقراره تكون إمكانيات الشعر متنوعة وواسعة وخصبة . بل
إن مخالفات الشعراء ، النظام القنوي العادي وزلزلاتهم له تشيع - إن كانت حقيقية
وموهبة - فتستمر وتعود إلى (الأصل) الذي خرجت عليه فتصير جزء منه .
إن التعامل الشعري مع اللغة لا يخلق أنظمة لغوية فحسب ، بل إنه يدخل هذه
الأنظمة إلى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويحدثها . إن الشعر بطور اللغة العادية
ويحدثها . إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل إنهم يخلقون اللغة أيضاً .

ومخالفة الشاعر لنظام القنوي العادي ليست مطلقة ، فهو - من جهة أول -

لا يخرج على (قواعد) اللغة العادية ، وإنما هو يخرج على (نظام) هذه اللغة في
التأليف بين الكلمات وتنظيمها وسياقها وتركيبها . وهو - من جهة ثانية - يخرج
على نظام اللغة العادية إلى (نظام) آخر . فبلى الرغم من أن كل عمل شعري جديد
هو أنظمة وعلاقات لغوية جديدة ، وعلى الرغم من أن لكل عمل شعري جديد
بنية شعرية جديدة خاصة ، فإن لكيفية التعامل الشعري عامة - من دوس الأنظمة

والعلاقات والبنيات : علم الأسلوب - (قياسها) الذى يدرس و (يحدد) درساً
واقعياً دقيقاً .

بعبارة أخرى : إن العمل الشعرى الجديد لا يحتذى مثلاً سابقاً بيد أنه ولا
يحتذى بمثال متشود ينتهى إليه . كذلك فإن الأصول والمبادئ الجمالية والقواعد
والعقائد الفنية لا تضع نطقاً لعمل شعرى لم يوجد بعد ، بل إن " نطق العمل الشعرى
الجديد إنما ينصحب عن نفسه بعد تمام تشكيله . وعلى الرغم من كل هذا فإن الشعر
يختلف نظاماً لغوياً (قياسياً) ، لينتهى إلى نظام لغوى له (قياسه) . وذلك لأن
الشاعر يخلق علاقات وتراكيب وبنيات هي في حقيقتها (اختيارات) من بين
(ممكنات) قائمة من قبل ، تبين في (مجموعات) من الكلمات والعبارات والصيغ
والبنيات التركيبية .

إن الشاعر لا يخلق (كلمات) ، وإنما يخلق (علاقات) تخضع عناصر التأليف
والعظم فيها للدرس الدقيق ^(١١) ، بل إنها تخضع - وقد خضعت في تجارب
ناجحة - للدرس السكبي والإحصائي للوضوح .

مشكل الشاعر - إذن - مشكل (تشكيل) ، وليس مشكل (توصيل)
ولا مشكل (تحميل) . فليس منه معنى يريد الشاعر أن (يوصله) ، وليس منه
(غرض) يريد أن يبر عنه ، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسمى الشاعر إلى
أنشئته . كما أن الشاعر لا ينتج (تحميل) الصيغة والتركيب والعبارة ، وإنما هو
ينتج (الجمال) الذى يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية . فالجمال في نطاق
هذه العلاقات والتشكيلات اللغوية وسبجها ، ليس خارجها ، ولا هو يضاف إليها .
(التوصيل) غاية النظام القبرى البادى - و (التحميل) دغيل على النظام القوى

المادى ، وعلى النظام القنوى الشعرى . أما (التشكيل) فهذه الشاعر وحده وسيله إلى الجمال . إن الشاعر لا (يعبر) عن المثير الأول الذى استنهضه للإدماج ، وإنما هو يواجه هذا المثير ، وإنما تكون مواجهته لهذا المثير مواجهة تفكيكية . إن مكونات المثير الأول وعناصره - وهى نفسية وروحية وفكرية واجتماعية - ترفى إلى أن تكون (موقفاً) للشاعر من واقعته الحالى والموضوع . وتبدى هذه المكونات والعناصر نفسها - فى ارتفاعها - للشاعر مشكلة ، بكل وضوحها لديه بكمال تفكيكه لها فإذا كان الموقف لا يبدى نفسه لصاحبه الشاعر إلا* بكمال تفكيكه . فإن الناقد لا يستخلص حقائق هذا الموقف - غيباً وروحياً وفكرياً واجتماعياً - إلا من حقائق التشكيل ذاتها . وكل (دلالة) لا تنفرد إليها طريقة تفكيكية فإنها من (طلب) الناقد والىست من (تشكيل) الشاعر .

بهذا يتحدد عمل الناقد النظرى بدررس طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع اللغة العادية . أى يتحدد هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملاً مفارقاً للظاهرة الشعرية . كما يتحدد عمل الناقد للتطبيق بدررس نشاط السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى - نتائج علم الأسلوب - حتى لا يكون نقد الشعر تصبيراً عن (فكرية) الناقد وليس درساً لتشكيل الشاعر .

ومن جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع النظام القنوى المادى ، فإن علماء الأسلوب قد اجتهدوا لبيان (ماهية) لغة الشعر و (مهمة) لها ، ليكون هذا أصلاً - موضوعياً - تنهض عليه ماهية الشعر ومبته فى نظرية الشعر عامة ، أو فى : علم جمال الشعر . أما عن ماهية لغة الشعر ، فقد سبق القول إن هذه الماهية تتحدد فى الناطقية الخلاقة التى تجعل من نشاط اللغة -

في العمل الشعري — عاتقا لأطلحة وعلاقات وتراكيب وبنات ذات دلالات
رمزية ثرة. كما أن هذه الماعية تتحدد بمقارنتها بماعية اللغة العادية : فالأصل في ماعية
هذه اللغة العادية الشيعوع والتواتر العرفي ، والأصل في ماعية تلك اللغة الشعرية
(الريادة) إلى الخلق القوي الجديد .

وهل هنا فإن اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية ، كما
أنها ليست (نوعا) خلاصا من هذه اللغة العادية ، وإنما هي — كما سبق القول —
(كيفية) خاصة في التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها.
هذه الكيفية هي أساس تلك الماعية . وهذه الكيفية هي التوصل في الفروق بين
آلية التواتر في النظام القوي العادي وقاطبة الخلق في النظام القوي الشعري . وكما
قلنا . في موضع سابق من هذه الوحدة . فإن القاطبة الحاققة ، وهي الأساس في
ماعية اللغة الشعرية ، لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها .
وذلك لأن ما يخلقه الشعراء . يشيع ويتواتر ويستقر في النظام القوي العادي .

هذا من جهة الأصل في ماعية اللغة الشعرية . أما من جهة الأصل في مهمة هذه
اللغة — الريادة إلى الخلق القوي الجديد — فإن لغة الشعر تنى بمهمتها — التشكيلية —
بقدر ما تحققه من هذه الريادة . والمعنى هنا أن اللغة الشعرية تنى بمهمتها — التشكيل —
بالقدر الذي تحققه من (الريادة) ، بحيث تجعل مهمة اللغة العادية — التوصليل —
تتفوق العمل الشعري . ولا ينطبق الأمر ها هنا (بعدد) العناصر القوية الزائدة
في العمل الشعري ، وإنما الأمر يتعلق بكيفية عمل هذه العناصر وبذاتها وآثارها^{١١١} .
هنا . في كل عمل شعري — تتأرجح بين التوصليل وهو الأساس في ماعية اللغة العادية ،
والتشكيل وهو الأساس في ماعية اللغة الشعرية
ومن جهة نشاط هذه الأطلحة والعلاقات القوية التي يستحدثها الشعر في تعامله

مع النظام القنوي العادي ، وإنما قد عالجنا — في الوجدتين الأوليين (٢٠١) من هنا النصل — هنا النشاط من زاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات القنوية من زاوية الفروق بينها وبين الأنظمة والعلاقات في اللغة العادية . أما هنا فنعالج الأمر من زاوية الفكر الثلاث : (التوصل) مهمة اللغة العادية ، و (التجهيل) المهمة التي تصورها الفكر التقليدي لعمل اللغة الشعرية ، و (التشكيل) مهمة اللغة الشعرية في الفكر القنوي والتفسي الراعي . أي أننا نعالج — هنا — دور تلك الأنظمة والعلاقات القنوية — بعد إذ بنينا أساساً في (ماهية الشعر) — في تحقيق (مهمة الشعر) : إن هذا التحقيق إنما يتم — في العمل الشعري — بتأثير النشاطين القنويين التركيبي والتصوري لخلق البنية والدلالة الرمزيين .

والتركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين ، بل إن كلا منهما محاد الآخر في العمل الشعري ، وكلاهما محاد للسياق الشعري الذي ينتهي نشاطه بالبنية الكاملة المقصودة . ثم إنها — التركيب والتصوير — كاشفا للواقف من خلال ما يتجناه العمل الشعري من مستوى دلالي رمزي هو بذاته اللوازي للواقع — عناصر مالمالية والموضوعية — الذي صدر عنه الشاعر .

وبدل الاشتغاف التاريخي للكلية (التركيب Structure) — في اللغات الأدبية — حل طريقة بناء الشيء وإقامته^(١٨) . كما يقصد بهذه الكلية — تركيب — تنظيم الكل في أجزاء ، وتعاون وتبني بين أجزاء الكل التي تتوافق فيها بنيتها وتشكيلها^(١٩) .

وعناصر التركيب هي (الأصوات) وطرائق تجميعها في كلمات ، و (الكلمات) وطرائق تنظيمها في جمل . فكل اللغات — بدون استثناء — تتكون أساساً من

أصوات لغوية ، وتجمع هذه الأصوات اللغوية — في معظم اللغات — في شكل كلمات . ومن القادر جداً أن توجد الكلمات منفصلة في الاستعمال اللغوي . فمن ناحية تتجمع الكلمات عادة في شكل مجموعات ، وحينئذ فطريقة تنظيم هذه الكلمات تصبح مهمة ، وربما متعقدة في اللغى كله . ومن ناحية أخرى غالباً ما تتعرض الكلمات نفسها لتغيرات معينة في الصيغة تؤدي إلى تغيير في اللغى .

فالتغيرات الحادثة داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف الذى يختص بدراسة الصيغ ، وتنظم الكلمات في نسق معين يشكل موضوع علم النحو^{١٢١} . فالتركيب — إذن — (صوت) و (صيغة) و (علاقة) . والأصوات حوامل اللغة^{١٢٢} .

ولقد وقفنا — في الرحبتين الأولىين (١ ، ٢) من هذا الفصل — عند الدور الأساس الذى يهض به التشكيل الصوتى في التركيب عامة ، وعند الدور الأساسى الذى يهض به هذا التشكيل الصوتى في التركيب الشعرى خاصة ، إذ هو — التشكيل الصوتى — عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو الذى يتجاوز بهذه الموسيقى المقررات العروضية .

وإنما نقب هنا عند تبي أول إلى ثلاثة أمور . أولها أن علماء العربية الأقدمين قد خلطوا مادة علمية طيبة متصلة بتحويلات وخصائص صوتية معينة ، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر (الإبدال) وإدغام حرف في آخر (الإدغام) وما يقرب من ذلك من تبدلات صوتية . وعلى الرغم من أهمية هذه المادة فإنها محدودة بالنسبة للدرس الصوتى عامة .

بل كانت معالجة الأصوات — في التراث النحوي والقنوي العربي القديم — أن تقف عند تفسير الإِدْغام بحسب^(١٢٩). وثالثها أن اللوروث النحوي والقنوي العربي وصف تكوين (المقاطع) — الوحدات الصوتية القنوية (وبعض المصطلحات هنا حديث) وصفاً قريباً — من جهة تكون الكلمات من مقاطع مفتوحة — يتركب المقطع المفتوح من حرف متحرك حركة قصيرة أو طويلة — ومغلقة — يتركب للمقطع المغلق من حرف متحرك وحرف ساكن — ظهر أن هذا الوصف لم ينف بيان دور المقاطع ووظيفتها في التركيب وقاطعتها في التكوين الموسيقي لغة الشعر. وثالثها أن علم العربية القديم أهمل (الثبر) إجمالاً جعل (علم العروض) لا يكشف من الطاقات الموسيقية للشعر العربي إلا عن حجاب محدودة .

ولقد وجه هذا التنبه الدراسات الحديثة الجادة — تمهيدية (إبراهيم أنيس) ، وتيسيرية (محمد طارق الكاتب) ، وتأصيلية (شكري محمد عبادو كمال برديب)^(١٣٠) — ولا تزال قليلة ، إلى الكشف عن طاقات (الصوت القنوي) وإمكاناته الوحدات الصوتية القنوية (المقاطع) ونشاطها ، المتجاوز للفرقات العرضية — في إقامة الإيقاع الشعري ، وإلى الكشف خاصة عن دور (الثبر) الذي يفتح الإمكانيات الموسيقية لغة .

ولقد بنا العروض الخليل — في هذه الدراسات الحديثة — غير مستغرق لموسيقى الشعر العربي ، وبدت بحوره تنكيلات إيقاعية بين تنكيلات أوسع تحلقها كيفية الاستخدام الشعري لغة .

هذا عن (الصوت) في التركيب . أما (الصيغة) فهي بناء الكلمة على مثال ، هيئة الكلمة الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها ، وهذه الهيئة تتصل اتصالاً متيناً

بتركيب الجلة ودلالاتها ، إذ لو تغيرت معانيها ، والرجية - هنا - الإشارة إلى صلة التغيرات التي تعمري صيغ الكلمات - التغيرات الداخلية (التحول الداخلي) ، والقواحق والسوابق الصرفية (الإلصاق) - بالتركيب والموسيقى الشعرية وبكيفية الاستخدام الشعرى لغة عامة .

ومن ناحية التغيرات الداخلية (التحول الداخلي) فإن الجانب الأكبر من المفردة العربية يأخذ من أصل ذي ثلاثة صوامت - الأصل الثلاثي - ويبقى هذا الأصل أساس هذه المفردة . يؤخذ من الأصل - الأقلب - أن يكون ثلاثياً - المكون من أصوات صامتة لحسب كلمات متميزة بإضافة المصونات داخل هذا الأصل . وإضافة هذه المصونات ليست اعتباطية ، وإنما هي مفيدة بطابع المصوت وكتبه . وندعيق الصامت الثاني أو الثالث من الأصل بمتبر إضافة لعنصر آخر أساسي إلى إمكانيات هذه التغيرات الداخلية .

ومن ناحية الواصق - القواحق والسوابق الصرفية - فإن العربية تخصص (الإلصاق) بأهمية كبيرة ، ولكننا - العربية - لا نملك من القواصق سوى عدد قليل ، جدد قديم ، موروثة عن أصولها النامية القريبة أو البعيدة ، وهي لم تنشأ منها جديداً ، ولا تنشأ منها كذلك هذا الجديد .

وعلى الرغم من أن القواصق في العربية محدودة وثابتة فإنها وسائل إثراء ذات بال . بل يمكن أن يكون هذا الضيق وهذا الثبات - في القواصق - سبيلاً بفتح أمام الشاعر باب التصريف والتبديل والتغيير والإحلال ، أي هو سبيل يفتح الشاعر وسيلة تفوق حقيقية .

والفرض من هذا الدرس لأوليات التشكيل الصرفي تبين دور هذا التشكيل

في التركيب والموسيقى الشعرية ، وبين دوره الدلال خاصة والرمزي عامة .
 ويحرص هذا الجانب لا يزال أولاً ، لا يريد عن تنبّهات متتالية . فربما قيل - من
 حيث صلة هذا التشكيل الصرفي بالإيقاع والموسيقى الشعرية - إن القيام يبحث
 حول الصيغ الموجودة سوف يبين عن أن اللغة العربية لم تستعمل قدراً متساوياً من
 الصيغ التي اختارتها ، فقد فضلت شيئاً على أخرى : فالصيغ ذات الإيقاع الساعد
 أي التي تبدأ من مقطع نصير ثم تستمر على مقطع طويل (وإجمالاً : الصيغ ذات
 الإيقاع المراتب لما يسمى بالوتر المجمع ، وأخره ثلاثت حركات بعدهما كـ) ،
 هذه الصيغ تكرّرت كثيراً إلى أنص حد ، وهي الصيغ :

فعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل .

وربما قيل كذلك إنه يتأسس على التبع السالف ملاحظتان :

الملاحظة الأولى إنه ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ في الشعر إظهار الأوزان
 ذات الإيقاع الساعد :

الطويل :

فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن

والكامل :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

والواو :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(فعلون)

(فعلون)

والهبط :

مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن

(فعلن)

(فعلن)

واللاحظة الثانية أن الأوزان القليلة الحظ من التصريح تنخذ لنفسها مسلكتا آخر
بما اشتملت من عناصر ثابتة في وحدتها الإيقاعية . هذه الأوزان هي : الخفيف ،
والرمل ، والمنسرح ، والمديد .

ويمكن إجمال ذلك بأن نلاحظ في العربية - من الجانب الصرفي - نموا كبيرا
في الصيغ ذات الإيقاع العساعد ، وأن نلاحظ من ناحية أخرى في شعر هذه العربية
حظا كبيرا ، بل أكبر الحظ للأوزان ذات الإيقاع العساعد ، والمقارنة بين طين
الجاهلين من أهم ما ينبغي أن يكون⁽¹⁾ .

فهذه إذن تنبئات أولية وجزئية تعين - بخاصة واستكمال صحيحها وضبط طرائق
بحثه - على الكشف عن طائفتي الصوت والصيغة وإمكاناتها الجمالية عامة والتعبيرية
خاصة . وهي تنبئات تشير في ذات الوقت إلى أن درس هذه الطائفتين والإمكانات
لا يزال في أوله على الرغم من وجود موروث صوري وصرفي هائل ، لكن هذا
الموروث - وهو ذخيرة أساسية لتعرض الدراسة الأسلوبية ولتقوده علم جمال
أدبي - لم يتجاوز غاياته بعمامة التوصل التقني إلى التشكيل الجمالي الذي نطلبه اليوم
لإقامة درس علمي للجاليات الفنية .

هنا - في : (الصوت) و (الصيغة) من عناصر التركيب - وجهتنا التي نقف
عند حدود المحطة التي يمتدحها علم الجمال الأدبي لدرس إمكانات عناصر التركيب

الغنى من الترجمة الجاهلية، فليست وجهتنا درس كل من هذه العناصر درساً مستوعباً
لكثافة إمكاناته وطائفة ولوجهة الأقدمين في تأويله ولحظة أصحاب علم الجاهل
الأدبي لمحمد .

فهذه لا ينهض بها درس واحد ولا دارس واحد ، وإنما كانت وقتنا عند تلك
النتيجات الأولية في (الصوت) و (الصيغة) لأن درس الدور الجاهل لمدين
المتصرفين في بنية العمل الأدبي لا يزال في خطواته الأولى ، وقد كافأ سمعنا أن يقف
الباحثون على هذا النقص من الدرس هنا عن التوجه الجاهل في درس (الصوت)
و (الصيغة) .

أما (العلاقة) — وهي المنصر الثالث من عناصر التركيب — فدرسها ينهض
على أن انتظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعري خاصة جماليات تقبدي في طرائق
نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها ، وفي أركان الجملة وخصائصها ، وفي (تفاعل)
كل ذلك ، وفي (قاطعته) وأما في بنية القصيدة من المبتدئين التركيبية والرمزية .
وفي درس هذا النظام النحوي تراث عربي قديم واسع ، وحسبنا هنا أن نشير منه —
ولسنا بمؤرخين له — إلى الوعى بدور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف
الجميل في التعبير الأدبي ، وحسبنا أيضاً أن نتوجه إشاراتنا في هذا الأمر إلى جهود
ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، والياقوتاني (ت ٥٠٣ هـ) ، وعبد القاهر الجرجاني
(ت ٤٧١ هـ) .

لقد رد الياقوتاني وجوهاً من إيجاز القرآن الكريم إلى طرائق (نظم) ،
ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربي من جهة (النظم) أيضاً ، وتوسع في هذا نظراً
وتطبيقاً بلغ غاية بعيدة . ويصرف هذا التراث القديم — النحوي والغني والبلاغي

والنقدى - إلى جوانب من إمكانيات النظام النحوى وطاقاته وهى جوانب أساسية
 فى القدرس الجمالى ، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجاهل الأدبى .
 ونقف - هنا - عند ما يتصل بالقصر .

لقد درس عبد القاهر بأصالة نادرة - فى كتابه : (دلائل الإعجاز) ،
 و (أسرار البلاغة) - النظام النحوى وأركان الجملة . وفصل عناصر هذا القدرس
 إلى تقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وتعريف وتكثير ، وقصر ، واختصاص ،
 وفصل ووصل ، وإظهار وإظهار ، ووقف عند وظائف أدوات اللطف ومواقعها
 ... الخ . وعند عبد القاهر فصل بين لفظ ومعنى ، وقول يسبق المعنى على اللفظ .
 يقول إنك تقتضى فى نظم الكلم آثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى
 فى النفس (١٠٠) .

ولأنه لا يتصور أن تعرف اللفظ موحداً من غير أن تعرف معناه ، ولا أن
 تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنت تتوخى الترتيب فى
 المعانى ، وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعته الألفاظ ، وفقدت بها
 آثارها ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تنتج إلى أن تستأنف فكراً
 فى ترتيب الألفاظ . بل تجدتها ترتب لك بحكم أنها عدم للمعنى ، وتابعة لها ،
 ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الهالكة طلياً
 فى القلب (١٠١) .

لكن عبد القاهر يدع هذا إلى تأصيل (العظم) . فلا يرى الكلمة إلا فى
 (خلافة) ، ولا يرى العلاقات فى الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أنوار جمالية .

لا تتفاعل الألفاظ - أبدية - من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي
كلم مفردة (١٢٩) .

فإنك تجد من تثبت الرجلين قد استعلا كلاً بأعينها ثم ترى هذا قد فرغ
السباك ، وزى ذاك قد لصق بالحصى . فلو كانت الكلمة إذا حفت حفت
من حيث هي لفظ ، وإذا استخفت المزية والشرق استخفت ذلك في ذاتها وعلى
انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أغوارها المجاورة لها في الظلم
لما اختلف بها الحال ولو كانت إما أن تعين أبداً ، أو لا تعين أبداً (١٣٠) .

وبعض عبد القاهر في كتابه ليدل على الوظائف الجمالية للأصوات التحرية
الكلمات وليبرز في النظام التحري أصراً ودفائق عامة لـ (وحدة الجملة) والتعبير
الآدبي عامة والشعرى عامة .

إن صاحب علم الجمل الآدبي يبدأ من هنا التراث - تراث عبد القاهر وسابقه
ولاحظه من النحاة والقرويين والنقاد العرب الأقدمين - ليبرس (الملافة) درساً
جديداً - بأساس علمي ومنهجي جديد - يكشف عن التفاعل بين عناصر النظام
التحري ، وعن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة القوية الأخرى - أنظمة
الأصوات ، وأنظمة الصيغ - كما يكشف عن فاعلية هذا النظام وآثاره في (وحدة
التعبير) من جهات الإيقاع والتركيب والدلالة الرمزية .

وهكذا بدأ (التركيب) في أنظمة (أصوات) و (صيغ) و (علاقات) ،
كما بدأ أنه - التركيب - ليس محصلة لتجاوز عناصر هذه الأنظمة ومكوناتها ، وإنما
بدا محصلة لتفاعل بينها متبادرة ولفاعلية لها متأخرة . ولقد ذكرنا - في موضع سابق -
أن الشكل يفسر أجزاءه - أي أن التركيب يفسر الدور الجمال لكل عنصر من

تلك العناصر في كل من الأنظمة الشعرية ، كما أن الدور الجمالي لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متجهاً إلى إقامة التركيب . ليس لأي عنصر في نظام من تلك الأنظمة الشعرية دور جهل بمنزل عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام الشعري .

فالأدوار الجمالية لعناصر كل نظام لغوي إنما تتبدى في علاقات هذه العناصر بعضها ببعض الآخر ، وفي تفاعلها وتأثيرها . وهذا هو نفس الشأن في النظام الشعري . فليس لأي من تلك الأنظمة الشعرية دور جهل بمنزل عن الأنظمة الأخرى المكونة لذات العمل الشعري . فالأدوار الجمالية لهذه الأنظمة إنما تتبدى في علاقاتها المتبادلة .

معنى الكلام هنا أن الخلق الشعري - كبقية تعامل الشاعر مع اللغة - إنما يتبدى في توجيه العناصر إلى مواضعها في نظامها ، وفي توجيه الأنظمة إلى علاقاتها التركيبية ، تحقيقاً للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة ، وتحقيقاً لتفاعلية هذه العناصر والأنظمة في إقامة البنية الكاملة للعمل الشعري .

هذا من جهة التركيب . وليس ثمة - في القصيدة - من شيء خارج عناصر التركيب ومحملها . فالتصوير نشاط لغوي غير مغاير للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب ومحملها هو نشاط تصويري أصلاً . الصور الشعرية أوسع بكثير مما وقف عنده البلاغيون القدماء من وجوه (مجازية) -

إن الدرس الأسلوبى الحديث يتخذ من ذلك الموروث البلاغى كيرة أساسية ، لكن هذا الدرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق (المجازية) - التشبيه والاستعارة - من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتها الرمزية ، ثم يكشف عن صور شعرية في غير تلك الطرائق ، (إذ يرد (التصوير)

في عمل كافة الأنظمة الفنية — الأصوات ، الصيغ ، العلاقات — في القصيدة .
ويمكن أن نقول هنا دور (الجاز) القديم بالنسبة إلى (الصورة) عائلته
عن دور (العروض) القديم بالنسبة إلى (اللبني) : يفسر الدرس
الحديث وجوه (الجاز) وأسس (العروض) بعمل الأنظمة الفنية
وحقائق التركيب ، ويبنى إلى الكشف — في الحقبة — عن طاقات تصويرية
وموسيقية تتضمن (الجاز) و (العروض) وتتجاوزهما . فالصورة الشعرية
أوسع بكثير من الجاز ، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من العروض .

كانت هذه الحدود تتصل بالجهود الأولى لأصحاب علم الجمال الأدبي عامة يوفى
الفصل الأخير عرضاً لهذه الجهود في مجال الشعر خاصة . وهناك جهود أولوية
أولية في مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . والأصل في كل هذه
الجهود بيان جهد الفنان من عمله الفني ذاته . وبعد هذا الأصل يتفصل — فلسفياً —
أصحاب علم الجمال الأدبي إلى فريقين : فريق المثاليين — وفي الصدارة منهم الوضعيون —
ويقف عند بنية التشكيل . وفريق الماديين ويحدد (وحدة) العمل الفني في جدل
بنية التشكيل وبنية الموقف ، ويقرر البينين جميعاً بالبنية التاريخية للمجتمع .

مراجع وهوامش

الفصل الرابع

١ - من الوجبة الفلسفية (الكل يفسر أجزاءه) ، راجع :

المواد (١٨ - ٢٨ - ٤٩) في المجلد الأول من مجموعة (G. B.) .

والمواد (٦٣ - ٦٦ - ٧٨ - ٩٦) في المجلد الثاني من نفس المجموعة .

وفي نفس الأمر راجع كذلك الفصل السادس (ص ١٦١) من :

Claude Lévi Struss : The Savage mind, London, 1968.

- ومن الوجبة الجمالية (دلالة بنية التشكيل الجمالي على بقية الموقف) ، راجع :

بحث (D. B.) في مجموعة : (Men and Cultures) الصادر إليها في

موضع سابق .

وبحث Göss Wieselnd وبحث Peter Modson الصادر إليهما في دورية

(Portica) .

ومراجع متعددة من الفصل الآراء ، في كتاب لوسيان جولدمان .

The hidden god

- ومن الوجبة القنوية (التركيب محصلة لتقاط الأنظمة القنوية) ، راجع :

الفصل الثاني (ص ٦٥) من كتاب :

The word and verbal on

(م ٩ - علم الجمال)

وبحث William O. Hendricks بعنوان :

(linguistic contributions to literary sciences)

بالمجلد السابع (سنة ١٩٧٣ م) من دورية (Poetics) .

وبحث (M. A. K. Halliday) بعنوان :

(language structure and language function)

في :

John Lyons (editer) : new horizons in linguistics. Penguin books, London, 1970.

٢ - راجع عن مدرسة (براغ) (النظرية) :

Vachek, (J.) : The linguistic school of Prague, Bloomington, 1966.

وراجع عن المدرسة (السوفيتية) :

-- Thomas, L. L., The linguistic Theories of N. Ja. Marr, Berkeley, 1957.

٣ - عن دور البحث الأخرى الحديث في ضوء (علم الأسلوب) خاصة

و (علم الجمال الأدبي) عامة ، راجع :

بحث William O. Hendricks للذات إليه في دورية (Poetics) ، وراجع

كذلك في نفس العدد من الدورية بحث :

Werner Abraham, Kurt Braunmüller

التي كتبها بعنوان :

(towards a theory of style and metaphor)

وراجع كذلك مقدمة René Wellek : الكتاب :

وكذلك كتاب :

— Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and Kegan paul, 1969.

١ - كتب إبراهيم أنيس تصديرات لأعداد من (مجلة مجمع اللغة العربية) عن إمكانات العقل الإلكتروني (الكومبيوتر) - ويقترح بعض العلماء له اسم : الحاسبة الآلى - ومجالات تطبيقه فى البحوث القوية . ويعرض أنيس فى هذه التصديرات جهداً مشترك فيه مع على حلى موسى الوقوف على ملامح جديدة فى لسج الكلمة العربية على أساس إحصاءات فى الحروف الأصلية لجوادة اللغة العربية ، إحصاءات الجنود لغة العربية بواسطة الحاسبة الآلى . وتمت أجزاء من هذا العمل مستمدة مرادفاً من مجموعتين قديمتين هما : (مصاحف اللغة) لجورجى ، و (لسان العرب) لابن منظور . ويشير أنيس إلى أنه اعتدى بهذه الجداول الإحصائية إلى تصديرات لطوابع فى اللغة العربية .

ويعرض ملخصاً لبحث له يبينه - مستنداً هذه الإحصاءات - أن التفسير الملى للظاهرة التى سماها القدماء من علماء العربية (القلب السكالى) هو اختلاف نسبة الشبرج بين السلاسل الصوتية للجذور .

راجع الأجزاء ، الثانى والعشرين (نوفمبر ١٩٧١ م) ، والتاسع والعشرين (مارس ١٩٧٢ م) ، والثلاثين (نوفمبر ١٩٧٢ م) من (مجلة مجمع اللغة العربية) .

٢ - راجع فى هذا الأمر الأول (مواجهة الشاعر لمستوى تطور لغة جاهته فى عصره) :

للمقالة الخامسة والأربعين في المجلد الثاني ، والمقالة التاسعة والستين في المجلد الثالث ، من مجموعة (G. B.) .

وبحث Peer Madsen الشار إليه في دورية (Poetics)
وبحث فريمان Freeman :

(linguistic approaches to literature)

في مجموعة : (1970) Linguistics and literary Style

ومواضع متعددة من الفصل الأول في كتاب : The word and verbal art

٦ - وراجع في هذا الأمر الثاني (مواجهة القاعر لقراءات التشكيل اللغوي
في شعر الجاهلية) :

بحث Werner Abraham, Kurt Braunmüller في دورية (Poetics).

ومواضع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

والصفحات من ٦٥ إلى ٧٣ في : The word and verbal art

٧ - طارق پای : أسس نظم اللغة ، ترجمة أحمد مختار عمر ، نشر
جامعة طرابلس ، ١٩٧٣ م ، ص ١ .

٨ - عبد التعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٢ .

٩ - إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، الأنطولوجيا المصرية ، الطبعة ١٩٧٢ م ،
ص ١٣٨ .

١٠ - عبد التعم تليمة وعبد الحكيم راضي : النقد العربي ، الجهاد المركزي
للكتاب الجامعية ، سنة ١٩٧٧ م صفحات ١٥٦ - ١٥٧ - ١٧٩

١١ - مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ، سنة ١٩٦٩م.

ص ١٢٦ .

١٢ - نفسه ، صفحات ١٣١ + ١٤٠ + ١٤٢ .

١٣ - راجع في هذه المواقف الرمزية بوساطة التنظيم القنطري :

من ص ١٧٢ إلى ص ١٧٦ ، و ص ٣٧٦ وما بعدها في كتاب لورسيان جولييان :

The hidden god.

وبحث Werner Abraham, Kurt Bismmüller في دورية (poetica) .

وبحث Peter Madsen في الدورية نفسها .

ولاحظ هذه المصطلحات :

— في اللغة :

assimilation — لغة طبقة class language

التعرف القنطري language identification — تغير دلالي semantic change

— وفي النقد :

صورة التركيب figure of speech — التركيب التعبيري syntagma —

ترتيب الكلمات word order

راجع : التطور التاريخي لتلك المصطلحات في المجلدين الثاني والثالث من

مجموعة (G. B.) .

وراجع كذلك :

— Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New york, 1970.

— Wellek, (R.) : concepts of criticism, London, 1963,

١٤ — راجع ص ٥٨٨ وما بعدها من :

Criticism : The major texts

ومن ص ٦٤ إلى ص ٧٢ في :

The word and verbal art

وفصل موكاروفسكى Mocarovsky في :

critical theory since plato

١٥ — جراحام مر : مقالة في النقد ، ترجمة هي الدين صبح ، مطبعة

جامعة دمشق ، ١٩٧٢ م ، ص ١٦٢ .

١٦ — راجع :

بحث Gatz Wierhold وبحث Peter Madson للشار إليها في دورية

(Poetics) .

ومواقع متعددة من النعاليين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

١٧ — استغنت هنا بصورة أساسية من مجموعة موكاروفسكى :

The word and verbal art

ومن بحث Hendricks للشار إليه في دورية (Poetics) .

ومن بحث Halliday للشار إليه في :

new horizons in linguistics

١٨ — ماريو باني : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ .

١٩ — هنري فليش اليسوعي : العربية الفصحى ، نحو بنام لغوي جديد ،

تدريب وتحقيق عبد الصبور شاعين ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

الحاشي (١) ص ٢٩ : يعتمد المؤلف هنا تفسير E. Benveniste لمصطلح (تركيب Structure) ، ويرفض مدفع به تفسير بلومفيلد Bloomfield الذي أخذ به أغلب القرويين الأمريكيين .

٢٠ - ماربر باي : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ ، ص ٥٣ .

٢١ - هنري فليش اليسوعي : التفكير الصوري عند العرب في ضوء
من صناعة الإعراب لابن جن . تدريب وتحقيق عبد الصبور شاعين . مجلة
مجمع اللغة العربية ، الجزء (٢٣) ، سنة ١٩٦٩ ، ص ٥٣ .

٢٢ - المرجع نفسه .

٢٣ - بدأ الدرس الحديث - في جهود عرب ومفكرين - الطريق إلى
أن يبين الطاقات الموسيقية للغة العربية متحققة في الشعر العربي .

وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق هي فهم جديد لعروض الخليل في ظل
نتائج علم اللغة وعلم الموسيقى الحديثين .

وكانت الخطوة الثانية هي الكشف - في اللغة العربية - عن طاقات وإمكانات
موسيقية تتضمن ذلك العروض الخليل وتجاوزه إلى ضروب من الإيقاع تنبأ
من السكيفية الخاصة التي يتعامل بها الشاعر مع عناصر التركيب المعنوي من أصوات
وصيغ وعلاقات .

كانت ركيزة هذه الدراسات على اللغة والموسيقى ، واستعان بعض أصحابها
بما يصطنعه العلماء من معامل وجداول وطرائق كمية وإحصائية .

وتفقد بالدراسات (التمهيدية) الجهود التي مهدت السبيل إلى المدرس القوي
لعروض الخليل وقدمت تحليلات لقوية أولية للبحر .

وتفقد بالجهود (التيسيرية) تلك التي تصطنع طرائق حديثة لتيسير توصيل
ذلك العروض الخليل القديم .

أما الدراسات (التأصيلية) فهي التي تحاول الوصول إلى فهم جديد للعروض
الخليل وتبعض محاولتها على أسس لقوية وموسيقية حديثة ، ثم تكشف عن أن
ذلك العروض جزء من طاقات العربية وإمكاناتها الموسيقية :

كان إبراهيم أنيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرغوا جهودهم إلى علم
اللغة الحديث ، وإلى التمهيد لمدرس طوائف العربية وأصواتها وصيغها ولحجاتها حسب
نتائج هذا العلم . وفي دراساته المتصلة بذلك المجالات اهتمامات واضحة بالقرع العربي
وإشارات موفقة إلى ضرورة درس هذا الفن بوصف الأصوات وخصائص المقاطع
ودور التسبب .

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم تؤصل ولم توصل لتصل إلى نتائجها . إذ لم
يشغل أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) التحليل والإحصاء التقليديين لأوزان الخليل
والتبع التاريخي الأول لهذه الأوزان حتى العصر الحديث .

وعفا حمل عام يهد للمدرس الصوت والموسيقى والإحصاء ، ولكنه لم يبرز
الأسس القوية لعمل الخليل ، ولم يبعد بموسيقى الشعر إلى أوسع من ذلك العمل .
راجع إبراهيم أنيس — إلى جانب كتبه في الأصوات واللغة والنهج —
كتاب :

— موسيقى الشعر ، الأناضول المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ م .

ومن أبرز المحاولات (التيسيرية) محاولة محمد طارق الكاتب :

وأساس هذه المحاولة أن صاحبها وضع جداول لتكون مبدئاً لبحر الشعر
تفاعله وحله وحالاته ، وذلك بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، وغايته
تيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه بتحويل الحروف المتحركة والسكونية إلى
أرقام ثنائية ثم الرجوع إلى تلك الجداول .

ويقول إنه اعتنى إلى أن العلاقة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات
هي أن وزن الشعر العربي مبني على التفعيلات حيث تتوالى الأحرف المتحركة
والسكونية بأسلوب ونمط خاصين ، بينما يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام
الثنائية التي يمكن بواسطتها تحليل أي عدد بالرقين (صفر) و (واحد) ، فيمكننا
إذاً تحليل الحرف المتحرك في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد .

وتقدم صاحب المحاولة خطوات أخرى إلى التيسير باستعمال الحساب الآلي فنتده
أن وضع موازين الشعر العربي لأبصر التحليل على شكل جداول تحتوي على أرقام
تدل على هذه الموازين ، يجعل بالإمكان استعمال الحسابات الإلكترونية لغرض
تحقيق وزن أي بيت من الشعر العربي ، طالما كان البيت موزوناً ضمن ماخص به هذه
الجداول من أنواع البحور . واستعمال الحسابات الإلكترونية — عنده — لإيجاد
موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لفهم تركيب الشعر ومطابقه .

وبماض أن محاولة محمد طارق الكاتب — على أهميتها — تيسيرية وليس
تفسيرية ، إذ أن غايتها تيسير توصيل مقررات العروض التحليل ، لا تفسير هذه
المقررات نفسها ولا تفسيرها .

راجع :

— محمد طارق السكاك : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، البصرة،

الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧١ م

ومن المحاولات (القاصيلة) اثنتان :

١ — تقوم محاولة شكرى محمد عياد على إعادة النظر في علم العروض العربي بدراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات ، ونقله من الميلادية إلى الروسية . وتطلب هذه الوجهة مباحث لم يتعرض لها العروض القديم : فدرس خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة النبر في اللغة العربية ، ودرس الإيقاع وصلته بالوزن الشعري بالبحث في موازين الشعر العربي حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية مع لمح ما بين الشعر والموسيقى من فروق في استخدام الإيقاع . ووجه هذان الأمران — نتائج علمي الأصوات والموسيقى — صاحب المحاولة إلى مدخلين متداخلين لدراسة العروض العربي .

الأول هو المدخل القوي : ويدخل فيه العروض باعتباره شكلاً لغوياً ينهض درسه على معرفة خصائص الأصوات القوية ، وعلى أصل هو أن هذه الأصوات القوية لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى .

ولما كانت الوحدة الومنية في العروض هي المقاطع القوية ، فإن صاحب المحاولة يأخذ بما أخطت به الدراسات الحديثة للشعر العربي . فقد نظرت هذه الدراسات — وأنها لمستطرفين — إلى الأجزاء التي ردت إليها التفاعيل — وهي الأسباب والأولاد — فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات القوية وتحويل أصحاب هذه الدراسات إلى (المقاطع) ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات القوية ، على اختلاف اللغات ، هي أصح ما تنقسم إليه التفاعيل .

وقد عا لها اعتبار المقاطع أساساً لأوزان الشعرية وحباً جديداً للعروض العربي
يكشف عما فيه من مراعاة النسب ، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى
متحركات وسواكن قادراً على كشف هذه النسب ، التي لا تقوم أوزان الشعر ، في
أى لغة من اللغات ، بثورها .

وبنظر شكري عياد كون اللغة العربية لغة نبرة وكون عروضها عروضاً نبرياً ،
ويحيل إلى اعتبارها لغة كمية . ولا يعني أن العربية خالصة النبر ولا أن النبر لا حدوده
في العروض العربي . فقيمة النبر في موسيقى الشعر العربي — عنده — هي أنه يفسح
المجال للشاعر لتوسيع الإيقاع ، أو أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده
بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تواف معاً موسيقى الشعر .

وعنده أن دراسة النبر القوي ليست وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم الطبيعة
الموسيقية للشعر العربي ، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بمعدل لقوى عام آخر ،
وهو التنعيم أو تغير درجات الصوت .

والثاني هو المدخل الموسيقي : ويبحث فيه صاحب المحاولة الإيقاع ووصلته بالوزن
الشعري ، ويدعو إلى الاسترشاد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية .
ويجز بين الوزن الشعري والإيقاع الشعري ، فالأول أخص من الثاني ، فليس الوزن
إلا قسماً من الإيقاع . والإيقاع نسب ذهنية .

ويقوم الإيقاع الشعري على دعامتين من السلم والذبح ، منها تختلف وظيفة كل
منهما في أطر بعض اللغات المختلفة . وينبع الإيقاع الشعري خصائص اللغة التي يقال
فيها الشعر .

وقد لعب طول المقاطع وأصغرها دوراً عاماً في بعض اللغات فاق أهمية الثبر
نفسه ، وإن كان الثبر - في الأصل - من أهم أسباب الطول . فمن مثل هذه اللغات
يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات .

واختلاف هذه النسب العددية ، وكذلك اختلاف مواضع الثبر ، هما متناً
(الأوزان) المختلفة . والإيقاع الحاصل لوزن من الأوزان يأخذ من تقريبه الخاص
الطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمته . الإيقاع - إذن - اسم جنس والوزن
نوع منه .

وكذلك يستعمل الإيقاع أحياناً للدلالة على وجود التناسب مطلقاً ، وأحياناً
أخرى لإبراز هذا التناسب وتحقيق وجوده .

ونقريباً العروض القديم - من هذه الجهة - يرى شكراً عباد في تفاعيل الخليل
تصوراً للأوزان العربية يمكن استخدامه والاستفادة منه ، وإن كانت غير مسطحة
بيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان . كذلك يرى في قواعد الزحافل والملة في هذه
التفاعيل ظواهر مستقراء من الشعر العربي ، ولا يمكن نقضها إلا باستقراء . عائل أو
أوسع . فقواعد العروض الخليل - عتده - أشبه بإطار يحاول علماء دراسة الإيقاع
ودراسة الإيقاع من الأمم ، لأنها يمكن أن تغطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر
العربي ، فنعرف على القواعد الجزئية التي يرصدنا العروض الخليل ، ونجيب ما بينها
من ارتباط ، ومقدار ما فيها من تسجيل وانس لظواهر الأوزان الشعرية ، وما فيها
من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع ، ويمكننا - من ثمة - أن نبين إمكان
الزيادة في هذه القواعد أو النقص منها .

راجع :

— شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة طلبة) ، دار
المعرفة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٨ م .

٢ — وتقوم محاولة كال أبو ديب على اتخاذ التبر ودوره في خلق الإيقاع
أساساً للبحث .

ويقدم صاحب المحاولة أسساً نظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستعمال النوى
(— — — — —) أو (فـ ، طـ ، حـ) .

ويرى أنه هذه النوى يمكن وصف التشكلات المعروفة في الشعر العربي . لكن
الواضح — كما يقول — أن حركة الإيقاع وعلاقات النوى فيه ، حركة أظلية تفرضها
طبيعة اللغة فأنها تكونها تابعات صوتية .

ويرى أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب تركيب
النوى والعلاقة بين هذه النوى ، والتبر المجرد التابع من هذه العلاقة ، أدواراً
جوهرية في صياغتها .

ويعرض فرضية في طبيعة التبر القوي في العربية ، وعلى أساس هذه الفرضية
يتبنى طريقة في تحديد مواقع التبر الشعري المجرى في التشكلات الإيقاعية في
الشعر العربي .

ثم يدورس تفاعل التبر الشعري التي تنتج من اتباع الطريقة المتناهية في التحليل
ويصل العلاقة المقيدة بين التبرين القوي والشعري (والتبر البقيوي) ، وينتهي
إلى أن الصيغة الإيقاعية الكلية ليست من الشعر هي تبلور لتفاعل بين أنواع التبر
الثلاثة في إطار تركيب النوى فيه .

الفهارس

فهرست تحليلي

الفصل الأول

التعرف الجمالي

(كينية التعامل الجمال مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به)

ص ٩ - ص ٢٦

للأهمية الاجتماعية للعلاقات البشر بالطبيعة ، ومباعدة مفهوم (الواقع)
و (المجتمع) .

للأهمية الجمالية للفن ومباعدة مفهوم (الجمال) و (الفن) . الواقع أهم من
المجتمع ، والجمال أهم من الفن .

للقدم الصحيح للواقع والطبيعة الصلة الجمالية به . مدخل إلى المفهوم الصحيح
للمجتمع والطبيعة صلة الفن به .

(١)

كل صلة بالواقع (الذي يضم الطبيعي والاجتماعي) صلة اجتماعية .

الجمال في الطبيعة والمجتمع .

الجمال في الطبيعة .

الجمال في المجتمع .

العلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في المجتمع .

يبدى (الواقع) من عناصره الجمالية بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

(٢)

وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية موضوعي لا يتوقف على الوعي

به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم .

يرتبط الوعي الجمال بالتفهم الجمال الذي يتغير من طور إلى طور .

(٣)

عملية التعرف الجمال أساسية في الحياة البشرية .

ثلاث مشكلات علمية وفكرية في طبيعة التعرف والتفهم الجماليين .

منحنيان في البحث .

المحصول والوصول بين التحقق في الاعمى والتحقق بالتشكيل .

لكل من التعرف والتفهم تاريخ اجتماعي محدود بخبرة الجماعة .

(٤)

حد التعرف وحدوده - هو السبيل إلى عمليتي التجريد والتعميم .

التأخر هو الأسس الأول للتعرف .

تأخر بين الحواس للمدركة والمستهدفة وتأخر بين الصفات للمدركة .

التعرف سيبل بيان الخصوصية والتوعية .

التعرف سيبل المعرفة ، وليس سيبل العلة .

(•)

أساس (العلة) التفويم وهو فكرة الإحساس .

القبيل في الإحساس لأثر صفات المدرك للموضوعية وعناصره هل حواس
المدرك الثابتة والمستندة . نتيجة التعرف (التعميم) ، ونتيجة الإحساس (التخصيص) .
يتبين كل إحساس يتفويم بمحده ، ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى بتفويم
جمال .

العلة الجمالية هي تعامل جمال مع الواقع .

هذه العلة ذات طابع اجتهادي .

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

(الترجمة مدخل إلى الماهية)

ص ٢٧ - ص ٦٠

مقياس صحة المحتوى للعرف لثروة الإدراك والتفسير . المعرفة ليست (علماً)
ولكنها (المادة) العقلية والفكرية للعلماء ..

مقياس سلامة التفريق الجمال .

العلم والفن :

فن التضاد بينها وتمييز كل منها .

تمييز المعرفة الجمالية .

موقف نقدي من المناهج الفكرية في تمييزها للمعرفة الجمالية .

المثالية الموضوعية والمثالية الذاتية .

الماديون الميتافيزيقيون .

العلم يتجاوز طلب (الواقع في الفن) إلى طلب (الفن في الواقع) .

عناصر (الموقف) في العمل الفني لا تبدو إلا بقرائن تفكيكية .

خصائص (الجمال) وخصائص (الفن) .

(١)

الصلة الجمالية ذات (طبيعة) فردية ثابتة و (طواحي) اجتماعية .

ثمرة الصلة الجمالية تشارك في تكوين المثل الجمال الأعلى للجماعة .
 العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية
 وصور البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية :
 تنمو الصلة الجمالية وتنمو المثل الجمال الأعلى .
 ألتأ النشاط العمل الحاجات الجمالية .
 ولد (العمل) (الانفعال) .
 الخبرة الجمالية ثمرة لكيفية تعامل خاص مع الواقع .
 الوعي بالتجانس والتآلف .
 الوعي بحقيقة (التناظر) .
 الوعي بحقيقة (التناغم والانسجام) .
 الوعي بحقيقة (التناسب) .
 الوعي بحقيقة (الإيقاع) .
 الوجوه الأخرى (التناظر . التناقض . . . الخ) .
 من علاقات العناصر .
 الصلة الجمالية تنزع إلى التعديل والتغيير والتطور .

(٢)

الجمال أشمل من الفن .
 (تاريخ الفن) لا (يتخصص) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية .
 التعرف الجمال كالمعمل الفني في طبيعتهما ، والمثل الأعلى الجمال كالتاريخ الفني
 في تاريخيتهما .
 التاريخ الفني للجماعة ما كس بمراحله ، المراحل التاريخية في حياة هذه الجماعة .
 مشكلات نظرية ومنهجية في التاريخ الفني .
 (١) : مشكلة (الاستقلال الفني) لتطور صور الثقافة .

ثانياً : مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة ، وحلها
هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسي في البناء الثقافي من ناحية وبمقارنته بالتطور
التاريخي لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

ثالثاً : معالجان الفن :

في الأول كان المنتج (جماله في نفسه) ، وفي الثانية كان المنتج (نفسه في جماله) .
نصير (منهجية) صابغة لتأريخ الفن .

الفصل الثالث

العارف الجمال

(الدور النوعي مدخل إلى المهمة)

ص ٩١ - ص ٩٩

يدور المفكر العسكري والمهندس الزاين حول (علم الفن) .
 المبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقتها .
 إن الشكل الفني يراجه الفنان بشكل تفصيلي .
 تقوم ثمرات البحث التأمل في درس الفن وفي التاريخ له :
 التوازن الأخلاق عند الكلاسيكيين ، التوازن النفسي والاجتماعي عند
 الرومانسيين ، التوازن السلوكي عند الواقعيين .
 المدخل الصحيح في أسرار : صلة الفنان بعلمه الفني من جهة طبيعة التعرف
 الجمال ، وصلة الفنان بجمهوره من جهة المعرفة الجمالية :

(١)

صلة الفنان بعلمه الفني من جهة التعرف الجمال :

ينهض الفن بناء رمزي مواز لبناء الاجتماع ، حيث يبرز في هذه الموازاة -
 تفكيلا - كل ما يعود به الواقع .

يُبل التاريخ الفني إلى التكوين والتجديد والمحافظة ، ويبل العمل الفني إلى التمدد والتطور والتغير .

تنازع بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية وحقائق التشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية .

وتنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتنازع بين تشكيل جمال في العمل الفني يسمى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخ اجتماعي في الواقع يسمى إلى التقييد من ناحية ثانية .

احتراز حول الأساس المثال الذي يحصل من (التميز) أصلاً (للتعارض) . واحتراز حول اجتهاد من اجتهادات الفكر المادي يتصل بالجدل — في العمل الفني — بين الموقف وتشكيله ومفرد ذلك في صلة القصد بالاجتهاد .

لا يبين الموقف — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله .

إشكالية الفنان إشكالية (تشكيل) لا إشكالية (توصيل) .

التشكيل مدخل إلى الموقف وليس العكس .

(٢)

صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية :

(الفن في الواقع) لا (الواقع في الفن) .

ليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال ينتهي إليه .

إن القواعد الفنية والأصول والمبادئ الجمالية والتقاليد الفنية لا تصنع (نمطاً)

لعمل فني لم يوجد بعد إنما يتم النمط بنهاية التشكيل .

صلة الفردى بالتاريخى :

مأمر تاريخى يقترن بمرحلة استراتيجيه كامله من حياة الجماعه .

التاريخى مفسر للفردى .

صلة الجمال بالأخلاقى : إذا صححت المواجهه التشكيلى فإن هذا يعنى اتحاد الوعى

الجمال بالوعى التاريخى الأجتماعى لدى الفنان ، وإذا صح — ف العمل الفنى —

التشكيل والموقف فإن هذا يعنى اتحاد الجمال بالأخلاقى لدى الفنان . فمن فنى

سبيل الحرية .

الفصل الرابع المعروف الجمالي

(كيفية التعامل مع الأداة مدخل إلى التشكيل)

ص ٩٧ - ص ١٤٤

يختلف الشعر والنثر في (الكيفية) التي يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هي اللغة .

الأخلاقيون والجمالون يهافون العلم - السبل القويم هو البدء بالاعتبات .

ماعية الشعر هي (كيفية) خاصة في التعامل مع أداة عامة .

(بنية التشكيل الجمال) لها دلالتها النهائية التي تبرز في (بنية الموقف) .

القصيدة (بنية) لغوية مركبة يكتشف تناهات عناصرها عن موقف الشاعر .

وحدة القصيدة : ثمرة الجدل بين (بنية التشكيل) و (بنية الموقف) .

يخلق النشاط القوي في القصيدة (أنظمة) لغوية - من الأصوات والصيغ

والملاقات - ينتج (التركيب) من تفاعلها وتآزرها .

أدوار (دلالية) هي الجباب التي من السيل إلى الشعرى .

نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط القوي (نشاطاً خالصاً) أي أن يكون بعض

تلك الأنظمة القوية (صورياً) وأن تكون كافة تلك الأنظمة القوية (أنظمة

رمزية) .

يرجع الفعل الخالق للنشاط القوي كل عنصر إلى موضعه من نظامه ، كما يرجع كل نظام إلى علاقته بخيره ، محدداً للبيان الشعري وجهته نحو البناء الشعري الكامل .

ليست القصيدة أصلاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة ، وليس صاحبها لمجال الأدبي علم لغة ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم المجال الأدبي) عامة .

(١)

يراجع الشاعر أمرين : مستوى تطور لغة جماعته في عصره ، وثرات التشكيل القوي في شعر الجماعة :

تسعى القصيدة إلى الوجود (التشكيل الجمالي) من خلال الوجود (الواقع القوي) .

إن صفة (الجودة) التي تصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدواته القوية ، ليست مطلقة ، وإنما هي محكومة (بمنطق) هو المفسر لتاريخ الشعري ولتقاليد الشعرية .
معنى تفرد العمل الشعري - الشعر الحديث يفسر الشعر القديم .
دفع فكرة (الأعراس الشعرية) .

(٢)

القصيدة بنية رمزية يتيمها (تنظيم لفظي) ليس على نظم تنظيم الواقع المائل ، وإنما هو على نظم الصلات المتبادلة - والمتبادلة - في جوهر ذلك الواقع وحقيقته .
يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات .

ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة على الوزن بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوزن بوجودها الأخرى من تناقض ونشوز وتناقض .

يسيطر إيقاع العمل الشعري (قبل تشكيله) على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل .

إن الشاعر موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلي ، بأن يمتنع الكلمات لمطالب هذا التشكيل .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطرايعها الإشارية ، إذ ليست الكلمات - في الشعر - علامات بل هي كائنات. ليست (الأغراض) هي خاتمة القصائد ، وإنما خاتمة القصائد هي (تشكيلات الكلمات) .

يبنى ذوق الإيقاع إلى الشكل الفني الموسيقية للكلمات : ليست وحدات مفردات وإنما أنظمة وتشكيلات .

(٣)

الشعر كبنية لغوية خاصة .

يتعامل الشاعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

لا يتعامل الشاعر مع (النظام) المادي للغة .

إن الشعراء لا يخلقون الشعر لحسب ، بل إنهم يخلقون اللغة أيضاً .

يخالف الشعر نظاماً لغوياً (قياسياً) ، لينتهي إلى نظام لغوي له (قياس) .

لا يخلق الشاعر (كلمات) وإنما يخلق (علاقات) .

(التوصيل) غاية النظام اللغوي المادي ، و (التجميل) دخیل على النظام

اللغوي المادي وعلى النظام اللغوي الشعري ، أما (التشكيل) فهمة الشاعر وسيله إلى الجمال .

التوجه العلمي : درس طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية ، ودرس نشاط
البيان والتركيب والبنية في العمل الشعري :

من جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية :

الاجتهاد لبيان (مادية) اللغة الشعر و (مهمة) لها .

المادية فاعلية علاقتها بعمل من نشاط اللغة خالفا للأنظمة وعلاقات وتركيب
ورشيات ذات دلالات رمزية .

اللغة الشعرية لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها ، لأن
ما يخلقه الشعراء يشيع ويستقر في النظام القنوي العادي .

والهمة - التشكيل - تحقق بالريادة إلى الخلق القنوي الجديد .

تأرجح - في كل عمل شعري - بين التوصليل وهو الأساس في مادية اللغة
العادية ، والتشكيل وهو الأساس في مادية اللغة الشعرية .

ومن جهة نشاط البيان والتركيب والبنية في العمل الشعري :

دور الأنظمة والعلاقات القنوية في تحقيق مهمة الشعر .

تأثير التعاطين القنويين التركيبي والتصوري في خلق البنية والدلالة الرمزيين .

التركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين .

الاستغناء التاريخي لكلمة Structure .

التركيب : (صوت) و (صيغة) و (علاقة) .

الصوت : التشكيل الصوتي عماد الموسيقى الشعرية ومصدرها ، وهو يتجاوز
بها المقررات المروحية .

طاقات (الصوت القنوي) وإمكانات الوحدات الصوتية القنوية (المقاطع)
في إقامة الإيقاع الشعري .

دور (القبر) في تصوير الإمكانيات الموسيقية للفن .

الصيغة : صلة التغيرات التي تعترض صيغ الكلمات — التغيرات الداخلية ،
والواحد والسرايق التصريفية (الإلتصاق) — بالتركيب والموسيقى الشعرية
وبكيفية الاستخدام الشعرية للفن عامة :

لم تستعمل العربية قديماً متساوية من الصيغ ، وإنما فعلت صيغا على أخرى .
الصيغ ذات الإيقاع الصاعد .

يلاحظ في الشعر إثار الأوزان ذات الإيقاع الصاعد .

العلاقة : النظم الشعري في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة جماليات تنبثق
في طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف فيها ، وفي أركان الجملة وخصائصها ،
وفي (تفاعل) كل ذلك ، وفي (قاعلة) وآثورة في بنية القصيدة من الجهتين
التركيبية والرمزية .

(النظم) عند عبد القاهر الجرجاني : لا يرى الكلمة إلا في (علاقة) ،
ولا يرى (العلاقات) في الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جمالية .

تراث الجاهل القديم (وحدة الجملة الشعرية) ، علم الجاهل الأدبي (وحدة
العمل الشعري) .

فهرست عام

- مقدمة ص ٥ — ص ٨
- الفصل الأول : التعرف الجمالي
(كيفية التعامل الجمالي مع الواقع مدخل الى طبيعة الصلة الجمالية به)
ص ٩ — ص ٢٦
- الفصل الثاني : المعرفة الجمالية
(التوعية مدخل الى التاجية) ص ٢٧ — ص ٦٠
- الفصل الثالث : العارف الجمالي
(الدور التوعوي مدخل الى المهنة) ص ٦١ — ص ٩٦
- الفصل الرابع : المبروف الجمالي
(كيفية التعامل مع الاداء مدخل الى التشكيل) ص ٩٧ — ص ١٤٤
- خاتمة . ص ١٤٥ — ص ١٥٩

رقم الابداع بدار الكتب المصرية

١٩٤٣/١٩٧٨م

الترقيم الدولي

٦ - ٦٨ - ٧٢٥٧ - ٩٧٧

مطبعة دار نشر الثقافة

٢١ شارع كامل صحتي بالنجاة

ت : ٧٦-٩١٦

